L.N. TOLSTOY

SANAT NEDİR?

HASAN ÂLİ YÜCEL KLASİKLER DİZİSİ

RUSÇA ASLINDAN ÇEVİREN: MAZLUM BEYHAN

TÜRKİYE İŞ BANKASI
Kültür Yayınları

L.N. TOLSTOY

SANAT NEDİR?

RUSÇA ASLINDAN ÇEVİREN:

MAZLUM BEYHAN

HASAN ÂLİ YÜCEL KLASİKLER DİZİSİ
L.N. TOLSTOY
SANAT NEDİR?
özgün adı
ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО?

editör
ALİ ALKAN İNAL
görsel yönetmen
BİROL BAYRAM
grafik tasarım ve uygulama
TÜRKİYE İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI
istiklal caddesi, no: 144/4 beyoğlu 34430 istanbul
Tel. (0212) 252 39 91
Fax. (0212) 252 39 95
www.iskultur.com.tr

Genel Yayın: 1304

Hümanizma ruhunun ilk anlayış ve duyuş merhalesi, insan varlığının en müşahhas şekilde ifadesi olan sanat eserlerinin benimsenmesiyle başlar. Sanat şubeleri içinde edebiyat, bu ifadenin zihin unsurları en zengin olanıdır. Bunun içindir ki bir milletin, diğer milletler edebiyatını kendi dilinde, daha doğrusu kendi idrakinde tekrar etmesi; zekâ ve anlama kudretini o eserler nispetinde artırması, canlandırması ve yeniden yaratmasıdır. İşte tercüme faaliyetini, biz, bu bakımdan ehemmiyetli ve medeniyet dâvamız için müessir bellemekteyiz. Zekâsının her cephesini bu türlü eserlerin her türlüsüne tevcih edebilmiş milletlerde düşüncenin en silinmez vasıtası olan yazı ve onun mimarisi demek olan edebiyat, bütün kütlenin ruhuna kadar işliyen ve sinen bir tesire sahiptir. Bu tesirdeki fert ve cemiyet ittisali, zamanda ve mekânda bütün hudutları delip aşacak bir sağlamlık ve yaygınlığı gösterir. Hangi milletin kütüpanesi bu yönden zenginse o millet, medeniyet âleminde daha yüksek bir idrak seviyesinde demektir. Bu itibarla tercüme hareketini sistemli ve dikkatli bir surette idare etmek, Türk irfanının en önemli bir cephesini kuvvetlendirmek, onun genişlemesine, ilerlemesine hizmet etmektir. Bu yolda bilgi ve emeklerini esirgemiyen Türk münevverlerine şükranla duyguluyum. Onların himmetleri ile beş sene içinde, hiç değilse, devlet eli ile yüz ciltlik, hususi teşebbüslerin gayreti ve gene devletin yardımı ile, onun dört beş misli fazla olmak üzere zengin bir tercüme kütüpanemiz olacaktır. Bilhassa Türk dilinin, bu emeklerden elde edeceği büyük faydayı düşünüp de şimdiden tercüme faaliyetine yakın ilgi ve sevgi duymamak, hiçbir Türk okuru için mümkün olamıyacaktır.

23 Haziran 1941

Maarif Vekili

Hasan Âli Yücel

Sanat Nedir?

I

Günümüzde hangi gazeteyi açsanız tiyatro ve müziğe ayrılmış sütunlar, hatta sayfalar dolusu yazıyla karşılaşırsınız. Gazetelerin hemen her günkü sayılarında herhangi bir gösteriye, sergiye ya da yeni yayımlanan roman, öykü, şiir kitaplarına ilişkin tanıtma ya da değerlendirme yazıları yer alır.

Gerçekleşen bir etkinliğin daha dumanı üzerindeyken, o etkinliği en ince ayrıntılarına dek irdeleyen yazılar yayımlanır: Falanca dram, komedi ya da operada, falanca aktris ya da aktör falanca rolü üstlenmiş ve bilmem nasıl bir performans sergilemiş; dramın, komedinin ya da operanın konusu şuymuş, falanca falanca üstünlükleri ya da eksikleri varmış. Falanca sanatçının keman ya da piyanoyla falanca parçayı nasıl yorumladığına, sanatçının ya da yorumladığı parçanın ne gibi üstünlükleri ya da eksikleri olduğuna ilişkin olarak da yine aynı ayrıntı ve özenle kaleme alınmış yazılara da rastlayabilirsiniz. Her büyük kentte en az bir tane yeni bir resim sergisi açılmıştır ve sergide yer alan yapıtların üstünlüklerine ve eksiklerine ilişkin olarak bu işin uzmanlarınca, eleştirmenlerince kaleme alınmış, derin düşünceler dile getiren yazılar serginin hemen ertesi günü boy gösterir gazete sayfalarında. Hemen her gün dergilerde yeni romanlardan bölümler ya da şiirler yer alır ve gazeteler okurlarına bu sanat yapıtlarına ilişkin ayrıntılı değerlendirme yazıları sunmayı görev bilirler.

Eğitime, bütün halkı eğitimden geçirebilmek için gerekli kaynağın ancak yüzde birini ayırabilen Rusya'da hükümet sanatı desteklemek adına akademilere, konservatuvarlara, tiyatrolara milyonlar akıtmaktadır. Fransa sanata sekiz milyon ayırırken, Almanya ve İngiltere'nin de bu miktarda bir katkı sağladıkları görülüyor. Her büyük kentte müze, akademi, konservatuvar, tiyatro okulu, konser salonu, gösteri merkezi adı altında son derece büyük, göz alıcı binalar yapılıyor. Yüz binlerce işçi, zanaatçı: doğramacı, duvarcı, boyacı, marangoz, kaplamacı, kuyumcu, dökümcü, dizgici, terzi, berber… sanatın isterlerini yerine getirmek için ağır çalışma koşulları altında ömürlerini tüketiyor. İnsanoğlunun, bunca güç, kaynak tüketen –sanat dışında– tek bir etkinlik alanı vardır ve o da savaştır.

Hepsi bu kadarla kalsa yine iyi, yüz binlerin ağır emeklerinden öte, tıpkı savaş gibi, insan yaşamlarını da yiyip yutuyor sanat. Yüz binlerce insan, gencecik yaşlarından başlayarak, kimi (dansçılar) parmak uçlarında hızla dönmeyi, kimi (müzisyenler) tuşlara ya da tellere gerektiği gibi dokunmayı; kimi (ressamlar) renklere hükmetmeyi, görüp duyumsadıkları şeyleri resmetmeyi; kimi (yazarlar, ozanlar) tümceleri bin bir biçime evirmeyi ya da sözcüklere uyak aramayı öğrenmeye harcıyorlar bütün yaşamlarını. Ve çoğu son derece iyi, akıllı, elinden her tür yararlı iş gelebilecek bu insanlar bu son kerte ayrıksı, insanı sersemleten etkinlik alanlarına kapanarak yabanıllaşıyorlar, yaşamın bütün ciddi olgularına tek yanlı, ifadesizce, bönce bakıyorlar; yalnızca bacak, dil, parmak… uzmanı olmak onlara çok hoş geliyor, kendilerinden pek hoşnutlar.

Bu kadarla da kalmıyor. Bir opera provasını anımsıyorum. Yeni, Avrupa ve Amerika'nın hemen her tiyatrosunda sahnelenen sıradan

operalardan birinin provasıydı bu.[1] Ben gittiğimde birinci perde başlamıştı. Salona geçebilmek için kulisten dolaşmak zorundaydım. Beni o koca binanın altındaki birtakım geçitlerden, dekor değiştirme için kullanılan büyük birtakım makinelerin, ışık gereçlerinin, karanlıkta toz içinde çalışan işçilerin arasından geçirdiler. İri elli, iri parmaklı, üzerindeki tulum da, elleri de kir içinde, avurtları çökük, yüzü kül rengi, hayli yorgun ve keyifsiz görünen bir işçi, arkadaşına kızgın kızgın bir şeyler söylüyordu. Karanlık merdivenlerden yukarı çıkarak sahne gerisine, kulise ulaştık. Sağda solda yığın halinde duran dekor parçaları, tahtalar, sırıklar, perdeler arasında, hadi yüzlerce demeyeyim, ama onlarca insan oraya buraya koşuşturuyordu: Kostümlü, makyajlı, kalçalarını ve baldırlarını ortaya koyan sımsıkı külot pantolonlar giymiş erkekler ve hep olduğu gibi, giyimli demeye bin tanık ister, çıplak kadınlar… Sahne sıralarının gelmesini bekleyen kadınerkek şarkıcılar, dansçılar, koristler… Yol göstericim beni sahneden ve her türden yüzü aşkın müzisyenin oturmakta olduğu karanlık orkestra çukurunun üzerindeki bir tahta köprüden geçirdi. Aşağıda, reflektörlü iki lamba arasına yerleştirilmiş bir yükseltide, önünde nota sehpası, elinde bagetiyle orkestra şefi oturuyordu: Yapıtın müzik bölümünün sorumlusuydu o, orkestra ve koroyu yönetiyordu; aslında operayı bütünüyle sahneye koyan kişiydi de diyebiliriz.

Ben geldiğimde gösteri başlamıştı ve sahnede, yanlarında bir gelin getiren Hintlilerin geçiti vardı. Kostümlü, makyajlı erkek ve kadınların yanı sıra, sahnede telaş içinde bir oraya bir buraya koşturup duran ceketli iki kişi daha vardı: Biri, operanın dramatik bölümünün sorumlusu; öbürü ayağındaki yumuşacık ayakkabılarla, inanılmaz

yumuşaklıkta adımlarla oradan oraya sıçrayan ve bir ayda on işçinin bir yılda aldığından daha yüksek ücret alan dans öğretmeniydi.

Üç yönetici şarkıların, orkestranın ve sahne hareketlerinin uyum içinde olmasını sağlıyordu. Geçit, hep olduğu gibi çifter çifter ve omuzlarda uzun saplı ay baltalarla yapılıyordu. Her çift sırayla çıkıyor ve önce bir tur, sonra bir tur daha attıktan sonra duruyordu. Ancak yürüyüş bir türlü gerektiği gibi yapılamıyordu. Omuzlarında uzun saplı ay baltalar taşıyan Hintliler ya gereğinden erken ya da geç çıkıyorlardı; tam zamanında çıktıklarında ise, ya olmaması gereken bir yığışma oluyor ya da sahnenin iki yanında karşılıklı yer alamıyorlardı ve prova durdurulup her şeye yeniden başlanıyordu. Yürüyüş, bir Türk'ün ağzını garip bir biçimde açarak “Getirdiğim bu geliiin.” şeklindeki ezgili sözleriyle başlıyordu. Recitativinden sonra cüppesinin altından çıkardığı çıplak kolunu sallıyor ve bu hareketle birlikte de yürüyüş başlıyordu. Ne var ki, recitative eşlik sırasında Fransız borusundan çıkan akortsuz bir sesle adeta dehşete kapılan orkestra şefi bagetiyle öfkeli öfkeli önündeki nota sehpasına vuruyordu. Bunun üzerine herkes duruyor, şef yanlış notadan ses çıkaran Fransız borusuna dönerek arabacıların ettikleri türden ağır küfürlerle adamcağızı yerin dibine batırıyordu. Sonra her şeye yeniden başlanıyordu. Hintliler yeniden ay baltalar omuzda, ayaklarında garip ayakkabılar, yumuşacık adımlarla çifter çifter yürürken, recitativ başlıyordu: “Getirdiğim bu geliiin.” Eyvah, bu kez de iki Hintli çift birbirine gereğinden daha yakın duruyor! Yeniden sehpaya vurulan baget, küfürler… her şey sil baştan: “Getirdiğim bu geliiin.” Yeniden cüppenin altından çıkan çıplak kol… omuzlarında uzun saplı ay baltalar, yumuşacık yürüyen çiftler… kiminin yüzü ciddi, kiminin kederli, kimileri aralarında usulca konuşuyor, gülüşüyor

ve sahneye yarım halka şeklinde dizilerek şarkılarına başlıyorlar. Bu kez her şey yolunda gidiyor gibi, ama az sonra yeniden sehpaya vurulan baget ve tepesi atan şefin koroya yağdırdığı küfürler… Bu kez de, meğer canlılık belirtisi olmak üzere koristlerden kimilerinin yapmaları gereken el kol hareketleri unutulmuş: “Neyiniz var sizin? Uyuyor musunuz, yoksa öldünüz mü? Miskinler! Uyuzlar! Kımıldayın biraz!” Herkes yerine geçiyor, her şeye baştan başlanıyor; yeniden, “Getirdiğim bu geliiin”… bu kez koro şarkısını söylerken koristlerden kimileri zaman zaman ellerini kollarını kaldırıyorlar. Ama iki koristin aralarında konuştuğu şefin gözünden kaçmamış, bagetin sehpaya sertçe indiği duyuluyor: “Buraya konuşmaya mı geldiniz! Gidin evinizde yapın dedikodunuzu! Hey, siz, kırmızı pantolonlular, niye o kadar geride duruyorsunuz? Öne çıkın biraz! Gözünüzü benden ayırmayın. Baştan alıyoruz!” Yeniden: “Getirdiğim bu geliiin.” Bir saat, iki saat, üç saat bu böylece sürüyor. Bütün prova aralıksız altı saat sürüyor. Şefin sopasının sehpaya sertçe inip kalkışları, “baştan alıyoruz”lar, sahne yerleşimi, şarkıcılardaki, orkestradaki, yürüyüşteki ve danslardaki yanlışların düzeltilmesi ve hepsinin üstüne okkalı küfür yağmuru… Bir saat içinde çalgıcılara ve şarkıcılara kırk kez “eşekler, ahmaklar, budalalar, domuzlar” diye iltifat ediliyor. Ve bu küfürlere muhatap olan, hem fizik güç, hem de moral olarak bitip tükenmiş zavallı flütçü, borucu, şarkıcı ses çıkarmadan, verilen buyruğu uysalca yerine getiriyor. “Getirdiğim bu geliiin” yirmi kez yineleniyor; ayaklarında sarı çarıklar, omuzlarında uzun saplı ay baltalarla Hintlilerin yürüyüşleri de. Orkestra şefi bu insanların boru üflemek ya da omuzlarında ay baltalar, ayaklarında sarı çarıklarla yürümek şurada dursun, en küçük bir şey yapamayacak denli bitkin olduklarını biliyor, ama öte yandan sürdürmekte oldukları lüks

yaşama alıştıklarını, bu tatlı yaşamdan yoksun kalmamak için her şeye katlanacaklarını da biliyor; o yüzden de rahat rahat sövüp sayabiliyor onlara; kaldı ki Paris'te ya da Viyana'da da bu işlerin böyle yürütüldüğünü görmüştür ve en iyi orkestra şeflerinin hep böyle davrandığını; kendilerini yüce sanat davasına adamış büyük sanatçıların, artistlerin duygularını anlamaya zamanlarının olmadığını bilmektedir.

Seyri bundan daha iğrenç bir şey daha var mıdır acaba? Yük boşaltan bir işçinin, üzerine yıkılan yüke gerektiğince destek olmadığı için arkadaşına kızıp küfredişine tanık olmuştum bir kez. Kuru ot toplanması sırasında muhtarın tınazı doğru yapamadığı için bir köylüye çıkıştığını görmüştüm bir kez de; köylücük ağzını açıp tek bir şey söylememişti. Her iki durumun da tatsız olduğuna kuşku yok; ancak, yapılmakta olan işin gerekli, önemli bir iş olduğunun bilinmesi bu tatsızlığı yumuşatıyor; küfre neden olan hata, gerekli ve önemli söz konusu işe büyük zarar verebilir çünkü.

Peki burada yapılmakta olan iş ne için ve kimin için? Büyük olasılıkla orkestra şefinin de canı çıkmıştı, hatta öyle olduğu açıkça görülüyordu… İyi ama ona böylesine acı çekmesini emreden biri mi vardı? Hem ne uğruna, nasıl bir iş adına çekiyordu bu acıyı? Üzerinde çalıştıkları opera, bu işe alışkın olanlar için en sıradan yapıtlardan biriydi; saçmanın saçması konusu da cabası: Hint sultanı evlenmek istiyor, kendisine bir gelin getiriyorlar; sultan, şarkıcı kılığına giriyor, gelin sahte şarkıcıya âşık oluyor, ama kendisi sultan için getirildiğinden sevdiğine kavuşması olanaksızdır; sonra öğreniyor ki, şarkıcı meğer sultanın kendisiymiş; sonuçta herkes mutlu oluyor.

Dünyada kesinlikle böyle Hintliler yoktur ve olamaz (belki ancak bir başka operada olabilir); dünyada kimse böyle ezgili konuşmaz; birbirlerinden belli uzaklıkta durarak ve el kol sallanarak duygular dile getirilmez; tiyatrodan başka hiçbir yerde omuzlarda uzun ay baltalar ve ayaklarda sarı çarıklarla çifter çifter yürünmez; hiç kimse hiçbir zaman böyle kızmaz, böyle duygulanmaz, böyle gülmez, böyle ağlamaz ve böyle bir gösteri dünyada kimseye dokunmaz, kimseyi etkilemez; bütün bunların böyle olduğuna hiç kuşku yok.

O zaman ister istemez akla şu soru geliyor: Kimin için yapılıyor bütün bunlar? Şu koca operada kulağa hoş gelen bir iki motif varsa eğer, şu aptalca kostümler, aptalca yürüyüşler, recitativler ve budala el sallamaları olmadan, öylece, yalın bir biçimde söylenebilir bunlar. Yarı çıplak kızların kösnül hareketleriyle dolu, dansçıların birbirlerine adeta örüldükleri bale sahnelerinin de bayağılığı su götürmez. Bütün bunların kimler için yapıldığını anlamak mümkün değil kısacası. Eğitimli kişiler için katlanılmaz şeyler bütün bunlar; gerçek bir işçi içinse tümüyle anlaşılmaz, anlamsız. Bundan hoşlansa hoşlansa (ondan da kuşkuluyum ya) efendi zevkini sindirememiş ama öyle geçinen derme çatma efendiler hoşlanabilir; bir de, ne denli gelişmiş, uygar olduklarını kanıtlama sevdalısı sefih zanaatçılarla genç uşaklar…

Üstüne üstlük bütün bu aptallıklar, bayağılıklar yığını iyilikle, güzellikle, keyifle değil, kinle, öfkeyle, canavarca diyebileceğim bir acımasızlıkla kotarılıyor.

Bütün bunlar sanat için yapılıyor ve sanat çok önemli bir şeydir, deniliyor. İyi de, gerçekten de sanat mı acaba bütün bunlar ve sanat, uğruna bunca özveride bulunmaya değecek denli önemli bir şey mi?

Bu soru önemli, çünkü uğruna milyonlarca insanın emeğinin ve bizzat insanların yaşamlarının, –belki bundan da önemli olarak– insanlar arasındaki sevginin feda edildiği sanat, insanoğlunun bilincinde gitgide daha belirsiz, sisli, uçuk bir kavrama dönüşüyor.

Sanatseverlerin, sanata dair yargılarının temeli niteliğinde gördükleri eleştiriler son zamanlarda öylesine tutarsız, birbiriyle çelişkili bir nitelik aldı ki, bizzat eleştirmenlerin –değişik okullardan eleştirmenlerin– sanata ait değildir dedikleri, sanata ilişkin görmedikleri şeyleri sanattan çıkaracak olursak, ortada nerdeyse sanat diye bir şey kalmayacak.

Din konusundaki yorumları farklı ilahiyatçılar gibi, sanatı farklı yorumlayan sanatçılar da birbirlerini yok sayıyor, yok ediyorlar. Bugün var olan değişik sanat okullarından sanatçılara kulak verin, birbirlerini nasıl yadsıdıklarını hemen görürsünüz: Şiirde romantikler, parnasyenleri ve dekadanları; parnasyenler, romantikleri ve dekadanları; dekadanlar kendilerinden önceki herkesi ve sembolistleri; sembolistler, yine bütün öncellerini ve magları[2] ; maglar kendilerinden önceki herkesi yadsırlar. Romanda da durum farklı değildir: Natüralistler, psikolojistler, natüristler… birbirlerini yadsırlar. Tiyatro, resim, müzikte de bu böyledir. Onca insanın emeğini ve yaşamını yalayıp yutan, insanlar arasındaki sevgiyi ayaklar altına alan sanat, ne idüğü belli, açık, duru bir şey olmadığı gibi, sevenlerince öyle çelişik biçimlerde algılanıyor ki, sanat denilince, özellikle de uğruna onca özverilerde bulunmaya değecek iyi, yararlı sanat denilince, neyin anlaşılması gerektiğini söyleyebilmek zorlaşıyor.

II

Her tür bale, sirk, opera, operet, resim, konser, sergi, kitap basımı… vb. için binlerce insanın, çoğu kez kölelerinkini andırır biçimde kahredici, alçaltıcı, zorunlu emeği gerekiyor.

Sanatçılar bütün işlerini kendileri yapsalardı, tabii iyi olurdu; oysa onlara sürekli olarak işçilerin yardım etmeleri gerekiyor; hem de yalnız sanat üretim alanında değil, çoğunun sürdürdüğü lüks yaşamlarında da… Bu yardımı ya varsıllardan bir tür ücret şeklinde ya da –örneğin bizde olduğu gibi– hükümetin tiyatrolara, akademilere, konservatuvarlara yaptığı milyonluk para yardımları şeklinde alıyorlar. Bu paralar, sanatın sunduğu estetik hazlardan hiç yararlanmayan ve kendisinden istenen parayı sağlayabilmek için belki de ineğini satan halktan toplanıyor.

Kölelik düzeninin geçerli olduğu eski Yunan ya da Roma'da –hatta yüzyılımızın ilk yarısında bile pek çok ülkede– sanatçılar, kendi keyifleri için köle çalıştırmayı olağan bulur ve gönül rahatlığıyla çalıştırırlardı köleleri. Ama "bütün insanlar birbirine eşittir" düşüncesinin, eşitlik bilincinin boz bulanıkça da olsa bütün insanların zihinlerinde yer ettiği çağımızda, sanatın iyi ve önemli bir şey olup olmadığı ve uğruna katlanılacak özverileri hak edip etmediği sorununu çözmeden, insanlar sanat uğruna zorla çalıştırılamazlar.

Burada asıl dehşet verici olan –ki pekâlâ mümkündür böyle bir şey– şudur: Onca emeği, insan yaşamını ve ahlaki değerleri yiyip yutan sanat, yararlı olmak şurada dursun, ya zararlı bir şeyse?

O bakımdan, içinde sanat yapıtlarının doğduğu, destek gördüğü bir toplumda, sanat yapıtı diye ortaya çıkan, bu savı taşıyan her şeyin gerçekten sanat yapıtı olup olmadığını, eğer böyleyse gerçekten iyi olup olmadığını; hem sanat yapıtı hem de iyi ise, bu kez de gerçekten önemli olup olmadığını ve onun uğruna yapılması istenen fedakârlıklara değip değmediğini bilmek gerekir. Her vicdan sahibi sanatçının, yapıp eylediği şeylerin, mensubu olduğu küçük bir çevrenin geçici bir gönül akışı ya da kendisinin bunların iyi şeyler olduğuna ilişkin kapıldığı bir yanılsama değil, sürdürdüğü –çoğu kez lüks– yaşam için başka insanlardan aldığı desteği hak eden, anlamlı şeyler olduğundan emin olması için bütün bunları kesinlikle bilmesi gerekir. O yüzden de bu sorulara verilecek yanıtların önemi büyüktür günümüzde.

Neyin nesidir şu sanat; insanlık için onca önemli, hatta zorunlu görülen; uğruna onca özverilerde bulunulan, onca emeğe, onca insan yaşamına, onca servete mal olan şey?

Evet, nedir sanat? “Ne demek, nedir sanat? Sanat: Mimarlıktır, yontudur, müziktir, bütün türleriyle şiirdir,” olur yanıtı ortalama insanın, sanatseverin, hatta sanatçının, bunun son derece açık ve herkes tarafından aynı biçimde anlaşılan bir konu olduğunu varsayarak. Siz de sorarsınız: “Mimarlığı alalım; hiç de sanat yapıtı sayılamayacak sıradan, basit yapılar var; dahası, sanat yapıtı olma savı taşımasına karşın, başarısız, çirkin, dolayısıyla da sanat yapıtı sayılamayacak yapılar var; öyleyse bir şeyi sanat yapıtı yapan nedir, bir belirtisi mi vardır sanat yapıtının?”

Yontu, müzik, şiir için de durum aynı. Bütün sanat dalları, bir yanıyla pratik yarara, bir yanıyla başarısız sanat girişimine

komşudur. Peki, sanat bu ikisinden nasıl ayırt edilecek? Ortalama eğitim almış biri, hatta bu kişi estetikle özel olarak ilgilenmeyen bir sanatçı da olsa, asla dert etmez bu soruyu kendine. Ona göre yanıtını herkesin bildiği, çoktan çözümlenmiş bir sorundur bu.

“Sanat, güzeli ortaya çıkaran etkinliktir.” der ortalama insan.

“Sanat buysa, bale ve operet de sanat o zaman?” diye sorarsınız siz de.

“Evet,” der ortalama insan, hafif ikircikli, “iyi bir bale ve sevimli bir operet de güzeli ortaya çıkarabildikleri ölçüde sanattır.”

İyi bir balenin iyi olmayanından, sevimli bir operetin sevimli olmayanından nasıl ayırt edileceği gibi, yanıtlamakta çok zorlanacağı bir soru yerine, ortalama insana kostümcünün, bale ve operetlerde oyuncuların yüzlerini de boyayan berberin etkinliklerinin, sonra terziliğin, parfümericiliğin, aşçılığın sanat olup olmadığını sorun, çoğu kez alacağınız yanıt bu etkinliklerin sanat alanına girmediği olacaktır. Ortalama insanın buradaki yanılgısının tek nedeni, onun ortalama insan olması, uzman olmaması, estetik sorunlarıyla ilgilenmemesidir. Estetikle ilgilenmiş olsaydı, ünlü Renan’ın Marc Aurèle’inde[3] terzilikten bir sanat olarak söz edildiğini ve kadın giysilerindeki yüksek sanatı göremeyenlere bönlüğün, dar kafalılığın yakıştırıldığını görürdü. *“C’est le grand art.”* der Renan. Ortalama insan ortalama insan olmasaydı eğer, pek çok estetikçinin, örneğin Profesör Kralik’in Weltschönheit, Versuch einer allgemeinen Ästhetik’inde[4] , Guyau’nun Les problèmes de l’esthétique’inde[5] , kostümcülükten elle tutulur gözle görülür bir sanat olarak söz ettiklerini bilirdi. *“Es folgt nun ein Fünfblatt von Künsten, die der*

subjektiven Sinnlichkeit entkeimen” diyor Kralik (s.175). *“Sie sind die ästhetische Behandlung der fünf Sinne.”*[6]

Bu beş sanat şöyle sıralanıyor:

Die Kunst des Geschmacksinns – Tat duyusu sanatı (s.175).

Die Kunst des Geruchsinns – Koku duyusu sanatı (s.177).

Die Kunst des Tastsinns – Dokunma duyusu sanatı s.180).

Die Kunst des Gehörsinns – İşitme duyusu sanatı (s.182).

Die Kunst des Gesichtsinns – Görme duyusu sanatı (s.184).

Bunlardan ilki, yani *Die Kunst des Geschmacksinns* üzerine şunlar söyleniyor:

“Man hält zwar gewöhnlich nur zwei oder höchstens drei Sinne für würdig, den Stoff künstlerischer Behandlung abzugeben, aber ich glaube nur mit bedingtem Recht. Ich will kein allzu grosses Gewicht darauf legen, dass der gemeine Sprachgebrauch manch andere Künste, wie zum Beispiel die Kochkunst, kennt.”[7]

Ve şöyle devam ediliyor:

“Und es ist doch gewiss eine ästhetische Leistung, wenn es der Kochkunst gelingt aus einem tierischen Kadaver einen Gegenstand des Geschmacks in jedem Sinne zu machen. Der Grundsatz der Kunst des Geschmacksinns (die weiter ist als die sogenannte Kochkunst) ist also dieser: Es soll alles Geniessbare als Sinnbild einer Idee behandelt werden und in jedesmaligem Einklang zur auszudrückenden Idee.”[8]

Yazar, tıpkı Renan gibi *eine Kostümkunst*[9] (s.200) ve diğerlerini de kabul ediyor.

Günümüzün kimi yazarlarının yere göğe koyamadığı Fransız yazar Guyau'nun da düşünceleri böyledir. Les Problèmes de l'esthétique adlı yapıtında Guyau ciddi ciddi dokunma, tat alma ve koklama duyularının insan üzerinde estetik bir etki yaratabileceklerini söyler.

"Si la couleur manque au toucher, il nous fournit en revanche une notion, que l'œil seul ne peut nous donner et qui a une valeur esthétique considérable: celle du doux, du soyeux, du poli… Ce qui caractérise la beauté du velours, c'est la douceur au toucher non moins que son brillant. Dans l'idée que nous nous faisons de la beauté d'une femme, la velouté de sa peau entre comme élément essentiel.

Chacun de nous probablement avec un peu d'attention se rappellera des jouissances du goût, qui ont été de véritables jouissances esthétiques."[10]

Ve dağda içtiği bir bardak sütün kendisine nasıl estetik haz verdiğini anlatıyor. Güzelliğin ortaya çıkarılması olarak sanat, hiç de sanıldığı kadar basit bir kavram değildir, özellikle de günümüzün estetikçilerinin güzellik kavramı içine dokunma, tat alma ve koku alma duyularımızı da eklemelerinden sonra.

Ama ortalama insan bunları ya bilmiyor ya da bilmek istemiyor ve sanatın içeriğinin güzellik olduğunu kabul etmekle bütün sanat sorunlarının kolayca çözülebileceğine inanıyor. Ortalama insan için sanat, güzel'in ortaya çıkmasıdır; güzel ile çözülemeyecek sanat sorunu yoktur.

Peki ama güzel nedir, ortalama insanın sanatın içeriğini oluşturur dediği güzel? Nasıl anlaşılır, belli işaretleri mi vardır?

Bu tür durumlarda hep olduğu gibi, bir kavram ne kadar kapalı, ne kadar anlaşılmaz ise, insanlar o kavramı dile getiren sözcüğü o kadar büyük bir cüret ve kendine aşırı güvenle kullanıyorlar; bu sırada da, "o sözcükle anlatılmak istenen şey o kadar basit ki, ne demek olduğu üzerinde konuşmaya bile değmez" şeklinde bir havaları oluyor. İnsanlar genellikle boşinandin konularında böyle yaparlar; bir de, işte günümüzde güzellik kavramına ilişkin olarak böyle yapıyorlar. Güzellik sözcüğüyle anlatılmak istenenlerin herkesçe zaten bilindiği varsayılıyor. Oysa bu bilinmeyenlerle dolu bir konu; Baumgarten'in estetiğin temellerini attığı 1750 yılından bu yana yüz elli yıldır konunun en derin uzmanlarınca, bilginlerince yazılmış yığınla kitaba karşın, güzel denen şeyin ne olduğu hâlâ anlaşılabilmiş değil; estetik üzerine yazılan her yeni kitapta yeni bir tanım öneriliyor güzel için. Örneğin, son okuduğum kitaplardan Julius Mithalter'in Rätsel des Schönen[11] adlı kitapçığının da konuya oldukça farklı bir yaklaşımı var. Burada hemen kitabın adının güzel sorunuyla ilgili durumu çok güzel dile getirdiğini belirtmeliyim. "Güzel" sözcüğünün ne anlama geldiği, yüz elli yıldır yüzlerce bilginin, binlerce sayfa yazıda öne sürdükleri onca görüşe karşın hâlâ bilinemezliğini koruyor. "Muamma"ya ilişkin olarak Almanların –yüzlerce farklı yaklaşımı içermekle birlikte– kendilerine özgü çözüm önerileri var; fizyolojistlerin –çoğu SpencerGrantAllen okulundan İngiliz estetikçiler– kendilerine özgü; eklektik Fransızlarla Guyau ve Taine'in izleyicilerinin her birinin yine kendine özgü… üstüne üstlük bütün bu insanlar kendilerinden önce Baumgarten, Kant, Schelling, Schiller, Fichte, Winckelmann, Lessing, Hegel, Schopenhauer,

Hartman, Schassler, Cousin, Levèque gibi bilginlerin de güzel ile ilgili çözümlemeler yaptıklarını biliyorlardı.

Ne dediğini düşünmeden konuşanlara bu kadar kolay anlaşılır gelen güzel kavramı ne tuhaftır ki filozoflara pek öyle gelmiyor; bir buçuk asırdır değişik halklardan, değişik düşünce akımlarından onca filozof bu kavramla tam olarak neyin anlatılmak istendiği konusunda bir türlü birleşemiyorlar!

Gerçekten de, sanatın ne olduğunu açıklayan öğretilerin büyük çoğunluğunun temelini oluşturan güzel nedir?

Biz Ruslar "güzel" dediğimizde, yalnızca gözümüze hoş gelen bir şeyden söz ediyoruzdur. Gerçi son zamanlarda "güzel müzik", "güzel olmayan davranış" gibi sözler de duymaya başladık, ama Rusça'da böyle söylenmez, bunlar Rusça değildir.

Yabancı dil bilmeyen, sıradan, halktan bir Rus'a, son giysisini arkadaşına veren ya da buna benzer bir şey yapan birinin bu davranışının "güzel olduğunu", birini aldatan kişinin "güzel olmayan bir davranış"ta bulunduğunu söylerseniz ya da bir şarkı için "güzel" derseniz, sizi anlamaz. Rusça'da davranışlar iyi olur, müzik ise hoş –ya da iyi–; ama asla güzel –ya da güzel olmayan– müzik olmaz.

İnsan güzel olabilir, at, ev güzel olabilir, bir manzara, bir hareket güzel olabilir; ama davranış, düşünce, karakter, müzik… eğer beğenmişsek iyidir, hoştur; beğenmemişsek iyi değildir, hoş değildir. Güzel, ancak göze hoş gelen, görüp de beğenilen şeyler için kullanılır. Yani, iyi kavramı güzeli içerir, ama bunun tersi doğru değildir: Güzel, iyiyi içine alabilecek kapsamda değildir. Dış görünüşüne belli bir değer yüklediğimiz bir nesne için "iyi"

dediğimizde, bununla bu nesnenin aynı zamanda güzel olduğunu da söylemiş oluruz; ama bir şey için “güzel” diyorsak, bu asla o şeyin aynı zamanda iyi de olduğu anlamına gelmez.

Rus dilinin, –Rus halkının, Rus düşüncesinin– iyi ve güzel kavramlarına yüklediği anlamlar böyle.

Sanatın özü olarak güzelliği irdeleyen Avrupa halklarının dillerinde ise *“beau”*, *“schön”*, *“beautiful”*, *“bello”* sözcükleri biçimsel güzellik anlamını da koruyarak, iyi oluş iyilik[12] anlamına da gelmeye başlamış, başka bir deyişle “iyi” sözcüğü yerine kullanılır olmuş.

O bakımdan bu dillerde *“belle âme”*, *“schöne Gedanken”*, *“beautiful deed”*[13] denilmesi hiç yadırganmaz, doğal karşılanır; biçimsel güzelliği anlatacak özel sözcükleri olmadığı için de *“beau par la forme”*[14] gibi sözcük öbeklerine başvurmak zorunda kalırlar.

Estetik kuramını oluşturan halkların güzele kattıkları özel anlam –iyi– bizim dilimizdeki güzelde de duyumsanmaya başlandı.

Kırk yıl önce, benim gençliğimde “güzel müzik”, “güzel olmayan davranış” denilmediği gibi, diyecek olsanız da sizi kimse anlamazdı; şimdiyse, Avrupalıların sanata bakışlarını benimsedikçe bizim Rusça’da da güzel müzikten söz edilmeye başlandı, güzel olmayan davranış, hatta düşünce denilmesi kimseleri şaşırtmıyor. Avrupa düşüncesinin güzele kattığı bu yeni anlam, Rus halkınca da benimsenmeye başlamış gibi.

Peki nedir bu yeni anlam? Avrupa halklarının güzelden anladıkları nedir?

Bu soruyu yanıtlayabilmek için, estetikçiler arasındaki yaygın güzel tanımlamalarından küçük bir parçaya yer vereceğim burada. Okurlarımdan sıkılmadan parçayı sonuna dek okumalarını rica ediyorum; hatta bundan da iyisi, bir estetik bilgininin yapıtının alınıp baştan sona okunması olacaktır. Bu konuda bitmez tükenmez yapıtlar vermiş olan Alman estetiğine hiç girmeyelim; Kralik'in Almanca, Knight'ın İngilizce ve Levèque'in Fransızca yapıtları bizim bu amacımız için yeterli olur. Bu alanda cirit atan düşüncelerin ne denli çeşitlilik gösterdiğini, nasıl insanı dehşete düşürecek denli belirginlikten uzak olduğunu anlayabilmek, bu önemli konuda –başkalarının sözlerine inanmak değil– kendi düşüncemizi oluşturabilmek için, estetik üzerine kafa yormuş düşünürlerin yapıtlarını okumalıyız.

Örneğin Alman estetikçi Schassler, şu ünlü ve çok kapsamlı estetik kitabının önsözünde, bütün estetik araştırmalarının karakteristiği üstüne şunları söylüyor:

"Estetikten başka hangi felsefi bilim dalında birbirine taban tabana zıt olacak kadar kaba, rastgele araştırma yöntemleri vardır? Bir yanda son derece zarif ama boş, bomboş, yüzeysel, tek yanlı sözler yığını; öbür yanda en basit şeyleri bile, sistemin ışıltılı sarayına girmeye değer hale getirmek ister gibi soyut bilimsellik kılığına büründürme hevesindeki abuk sabuk felsefi terminolojiyi elinin tersiyle iten, gerçekten derin, gerçekten zengin içerikli olduğu kuşku götürmez araştırmalar; ve son olarak da bu iki araştırma yöntemi arasında, sanki bunların birinden ötekine geçişi sağlayan, bir içeriksiz, boş, ama zarif sözler yığınından lügat paralayan, bir aşırı bilimselliğin dipsiz kuyularına inmiş gibi yapan eklektik yöntem… Bu

üç yöntemden hiçbirinin yanlışlarına düşmeyen, içeriğinin önemine uygun, açık, anlaşılır bir felsefi dille yapılan açıklamalara en az rastlanan alan estetiktir."[15]

Yargılarının ne denli yerinde olduğunu anlamak için en azından Schassler'in kendi kitabını okumak gerek.

Fransız yazar Véron da o harika estetik kitabının önsözünde aynı konuya ilişkin olarak şunları söylüyor:

"Il n'y a pas de science, qui ait été de plus, que l'esthétique, livrée aux rêveries des métaphysiciens. Depuis Platon jusqu'aux doctrines officielles de nos jours, on a fait de l'art je ne sais quel amalgame de fantaisies quintessenciées et de mystères transcendentaux, qui trouvent leur expression suprême dans la conception absolue du beau idéal prototype immuable et divin des choses réelles."[16]

Belli başlı estetik yazarlarından çıkardığım güzel tanımlarını okumak zahmetine katlanacak okurlar, bu yargının ne denli yerinde olduğunu göreceklerdir.

Sokrates, Platon, Aristoteles gibi antik çağ filozoflarına yüklenen güzel tanımlarını almadım listeme, çünkü bu filozoflarda günümüz estetiğinin temelini ve hedefini oluşturan iyi'den ayrı bir güzel kavramı yoktu. Eskilerin güzel anlayışlarını kendi güzel anlayışımızla yan yana getirdiğimizde, estetikte hemen hep yapıldığı gibi, sözcüklere gerçekte taşımadıkları, antikiteye ait anlamlar yüklüyoruz. (Bu konuda Bénard'ın L'esthétique d'Aristote ve Walter'in Geschichte der Ästhetik im Altertum adlı güzel kitaplarına bakabilirsiniz.)

III

Estetiğin kurucusu Baumgarten (17141762) ile başlıyorum.

Baumgarten'e[17] göre, mantıksal kavramanın hedefi gerçek, estetik (duyusal) kavramanın hedefi ise güzel'dir. Güzel, duyularla kavranan mükemmelliktir (mutlaktır). Gerçek, usla kavranan mükemmelliktir. İyi, ahlaksal istençle ulaşılan mükemmelliktir.

Güzeli, Baumgarten'e göre, parçaların karşılıklı olarak birbirleriyle ve bütünle olan ilişkilerindeki uyum ve düzen belirler. Güzelin ereği hoşa gitmek ve arzu uyandırmaktır *(Wohlgefallen und Erregung eines Verlanges)* (Kant'ın tanımında güzelin temel özelliği ve belirtisi olarak ortaya konanların tam tersi bir yargı).

Güzelin ortaya çıkışıyla ilgili olarak ise, Baumgarten güzelin en üst düzeyde gerçekleştiği yer olarak doğayı görür; o bakımdan da, Baumgarten'e göre, sanatın en büyük görevi doğayı taklit etmektir (yine daha sonraki estetikçilerin görüşlerine taban tabana ters bir görüş).

Mayer, Eschenburg, Eberhardt gibi, güzeli hoştan ayırmak şeklindeki önemli sayılmayacak bir iki değişiklik dışında, temelde öğretmenleri Baumgarten'i izleyen estetikçileri atlıyor ve güzele bambaşka açıdan bakan Schütz, Suhltser, Mendelsohn, Maurits gibi Baumgarten sonrası yazarlara geçiyorum. Bu yazarlar, Baumgarten'in temel önermesinin tam tersi olarak sanatın amacının güzel değil, iyi olduğunu savunurlar. Örneğin Suhltser (17201779), ancak iyiyi içeren bir şeyin güzel kabul edilebileceğini söyler. Suhltser'e göre insanlığın bütün yaşamının amacı, toplumsal esenliktir18 ve buna ahlak duygusunun eğitimiyle ulaşılır; sanata

gelince, o da bu doğrultunun, bu amacın buyruğunda olmalıdır. Güzel, bu duyguyu uyandıran, bu duyguyu eğiten şeydir.

Mendelsohn (17291786) da güzeli aşağı yukarı böyle anlar. Mendelsohn'a göre sanat, belli belirsiz bir duygu olarak algılanan güzeli, gerçeğe ve iyiye doğru götürme, yüceltme işidir. Sanatın amacı ahlaksal mükemmelliktir.[19]

Bu düşünceye bağlı estetikçiler için, güzel bir bedendeki güzel bir ruh, ideal güzelliği oluşturur. Bu estetikçiler için mükemmelin (mutlak'ın) üçe bölünmesi, üç farklı biçim altında ortaya çıkması asla söz konusu değildir; güzel yeniden iyiyle ve gerçekle karışır, kaynaşır.

Ama bu güzellik anlayışı daha sonraki estetikçilerden destek bulmak şurada dursun, sanatın amacını bir kez daha iyi'nin yöneldiği hedeflerden –hem de– en sert, en kesin biçimde ayıran ve sanatın önüne hedef olarak dış güzelliği, hatta yalnızca plastik güzelliği koyan Winckelmann'ın, bu görüşe taban tabana ters bir estetiği oldu.

Winckelmann'a (17171767) göre, her tür sanatın temel yasası ve amacı yalnızca güzelliktir; iyiden tümüyle ayrı ve bağımsız güzellik. Üç türü var güzelliğin: 1. Biçimsel güzellik, 2. Nesnelerin durumlarında ifadesini bulan düşünsel güzellik (plastik sanatlar), 3. Yalnızca ilk iki koşulun var olmasıyla ortaya çıkan ve sanatın en yüce amacını oluşturan ifade güzelliği; antik sanatta gerçekleştirilmişti bu güzellik; bu nedenle bugünkü sanat da antik sanata öykünmek zorundadır.[20]

Lessing, Herder, sonra Goethe ve Kant'a dek önde gelen bütün Alman estetikçilerinin güzelliği bu şekilde anladıklarını görüyoruz.

Bu arada İngiltere, Fransa, İtalya, Hollanda'da yazarlar, Alman yazarlarından bağımsız olarak kendi estetik kuramlarını –yine belirginlikten uzak, yine çelişik kuramlarını– oluşturuyorlardı; ama bütün estetikçiler, Alman estetikçileri gibi, güzelliği şu ya da bu ölçüde iyi ile karışmış ya da onunla aynı köke dayanan varlığı mutlak bir şey olarak anlıyorlardı. İngiltere'de hemen hemen Baumgarten'le aynı tarihlerde, hatta ondan belki biraz daha önce Shaftesbury, Hutcheson, Home, Burke, Hogarth vd. sanat üzerine yazmaya başlamışlardı.

Shaftesbury'ye (16701713) göre güzel, uyumlu ve oranlı olandır; güzel ve oranlı olan, hakiki *(true)* olandır; güzel ve aynı zamanda hakiki olan, hoş ve iyi *(good)* olandır. Shaftesbury'e göre güzellik ruhla anlaşılır. Tanrı, asıl güzelliktir; güzel ve iyi aynı kaynaktan çıkarlar.[21] Böylece Shaftesbury güzeli her ne kadar iyiden ayrı bir şey gibi görürse de, yine de bu ikisi ayrılmaz biçimde birbirleriyle karışır kaynaşırlar.

Hutcheson (16941747), Origin of Our Ideas of Beauty and Virtue[22] adlı yapıtında, sanatın amacının güzellik olduğunu belirtir; güzelliğin ise özü, çoklukta tekliğin ortaya çıkmasındadır. Neyin güzel olduğunu anlamada bizi etik içgüdümüz *(an internal sense)* yönlendirir. Bu içgüdü, estetiğe aykırı olabilir. Böylece Hutcheson'a göre güzel, her zaman iyiyle birlikte değildir, ondan ayrılır, ona aykırı olabilir.[23]

Home'a (16961782) göre, hoş olan şeydir güzel. O nedenle de güzeli belirleyen şey yalnızca zevktir. Doğru, şaşmaz bir zevkin temel niteliğini ise, en zengin, en tam, en güçlü ve en değişik izlenimlerin en dar sınırlar içinde yer alması gerekliliği oluşturur. Sanat yapıtları için ideal budur.

Burke (17301797), Enquiry in to the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful[24] adlı yapıtında, sanatın hedefi olan yüce ve güzelin temelini, kendini koruma duygusuyla, toplumsallık duygusunun oluşturduğunu belirtir. Kökenleri incelendiğinde bu duyguların, birey aracılığıyla soyun devamını sağlama yolunun özünü oluşturdukları görülür. Bunlardan ilki beslenme, korunma ve savaş; ikincisi ise ilişki ve çoğalmayla gerçekleşir. O bakımdan kendini koruma ve onunla ilişkili olarak savaş, yücenin kaynağını; toplumsallık ve onunla ilişkili olarak cinsel gereksinim de güzelin kaynağını oluşturur.[25]

18. yüzyılda sanat ve güzel üzerine İngiltere kaynaklı düşünceler böyle.

Bu arada Fransa'da da sanat üzerine yazanlar vardır: Père André, Batteux ve daha sonra Diderot, D'Alembert, kısmen de Voltaire.

Pére Andrè, Essai sur le Beau (1741) adlı yapıtında güzelliğin üç türü olduğunu yazar: 1. İlahi güzellik, 2. Doğal güzellik ve 3. Sanatsal güzellik.[26]

Batteux'ye (17131780) göre sanat, doğanın güzelliğinin yansılanmasından başka bir şey değildir ve amacı hazdır.[27] Diderot'nun görüşü de budur. O da İngilizler gibi güzeli belirleyenin zevk olduğunu söyler. D'Alembert ve Voltaire ise zevkin yasalarını ortaya koyabilmenin olanaksız olduğunu savunurlar.[28]

Bu dönemde yaşamış İtalyan estetikçi Pagano'ya göre sanat, doğaya dağılmış güzelliklerin tek bir güzellik içinde birleşmesidir. Zevk, bu güzellikleri görebilme yeteneğidir; bu güzellikleri tek bir bütün içinde birleştirebilme yeteneğine ise sanatsal deha adı verilir.

Pagano'ya göre güzel ile iyinin öyle bir iç içeliği vardır ki, güzellik, görünen iyidir; iyi ise iç güzelliktir.

Öbür İtalyanların görüşlerine gelince… Muratori'nin (18721750) Riflessioni sopra il buon gusto intorno le scienze e le arti'sinde[29] , ama bundan da çok Spaletti'nin Saggio sopra la bellezza[30] (1765) adlı yapıtında sanat, tıpkı Burke'da gördüğümüz gibi, kendini koruma ve toplumsallık isteğine dayalı bencil duyumsamaya indirgenir.

Hollandalılardan, Alman estetikçilerini ve Goethe'yi etkilemiş olan Hemsterhuis'in (17201790) ilginç bir yaklaşımı var konuya. Bu düşünüre göre, güzel bize en çok haz veren şeydir; bize en çok hazzı ise, en kısa sürede kafamızda en çok düşünce yaratan şey verir. Güzelden haz duymak demek, insanın en üst düzeyde bilmesi (ulaşabileceği son sınıra dek bilgiye ulaşması, anlaması, kavraması) demektir; çünkü insana en kısa sürede en çok sayıda algıyı, sezgiyi, duyuşu sağlayan şey budur.[31]

Geçen yüzyıl boyunca Almanya dışındaki estetik kuramları böyleydi. Almanya'da Winckelmann'dan sonra, bir kez daha tümüyle yeni bir estetik kuramı ortaya çıktı; bu kez kuram Kant'a (17241804) aitti ve güzel kavramının özünü, dolayısıyla da sanatı bütün öteki kuramlardan çok daha iyi açıklıyordu.

Kant'ın estetiği şu temeller üzerinde yükselir: Kant'a göre insan doğayı kendi dışında ve kendini doğa içinde kavrar. Kendi dışındaki doğada gerçeği arar; kendi içinde iyiyi arar; bunlardan biri saf aklın işidir, öbürü ise pratik aklın (özgür istencin). Bu iki kavrama (algılama) aracı dışında, Kant'a göre bir de yargıda bulunma, karar verme *(Urteilskraft)* yeteneği vardır ki, yargıda bulunmaksızın karar

oluşturan ve arzusuz hazzı üreten de bu yetenektir *(Urteil ohne Begriff und Vergnügen ohne Begehren)*. Estetik duygusunun temelini bu yetenek oluşturur. Kant'a göre güzel, öznel anlamda, yargıda bulunmadan ve ortada pratik herhangi bir yarar olmadan, genel olarak hoşlanılan şeydir; nesnel anlamda ise, şeylerin, amaçlarına ilişkin hiçbir şey bilmeksizin, algılanabilir ölçüde amaca uygun biçimlenişidir.[32]

Kant'ı izleyenler de –bu arada Schiller (17591805) de– böyle anlıyorlar güzelliği. Estetik üzerine epeyce yazmış olan Schiller'e göre sanatın amacı, tıpkı Kant'a göre olduğu gibi, güzelliktir; güzelliğin kaynağını ise, pratik yarar amacı taşımayan haz oluşturur. Böylece, sanata oyun da denebilir; ama değimsiz bir uğraş anlamında değil, güzellikten başka amaç taşımayan yaşamın güzelliğinin ortaya çıkması anlamında.[33]

Schiller dışında Kant'ın estetik alanındaki en dikkate değer izleyicileri, onun güzellik tanımına yeni hiçbir şey eklememiş olmakla birlikte, güzelliğin drama, müzik, güldürü vb. değişik görünüşlerine açıklık getiren Jean Paul ve Wilhelm Humboldt olmuşlardır.[34]

Kant'tan sonra, ikinci dereceden filozofları bir yana bırakacak olursak, Fichte, Schelling ve Hegel ile bunların izleyicileri de estetik üzerine düşünmüş, yazmışlardır. Fichte'ye (17621814) göre güzellik bilincinin ortaya çıkması şu şekilde olur: Dünyanın, daha doğrusu doğanın iki yanı vardır; o, bir yandan bizim sınırlılığımızın ürünüdür, bir yandan özgür, ideal etkinliğimizin ürünü. İlk anlamda dünya sınırlıdır, ikincisinde ise özgür. Yine, ilk anlamda her beden sınırlıdır, çarpıktır, sıkışıktır ve biz çirkinliği görürüz; ikincisinde iç bütünlük, yaşam, canlanma, yenilenme vardır ve biz güzelliği görürüz.

Böylece, bir şeyin çirkinliği ya da güzelliği, Fichte'ye göre, seyredenin bakış açısına bağlıdır. O bakımdan güzellik dünyada değil, güzel ruhta *(schöner Geist)* bulunur. Sanat da bu güzel ruhun ortaya çıkışından başka bir şey değildir, ve sanatın amacı yalnız aklı değil (bu bilimcinin işidir), yalnız yüreği de değil (bu da ahlak vaizinin işidir), bütünüyle insanı oluşturmaktır. Bu nedenle güzelin imleci, dışsal herhangi bir şeyde değil, sanatçıdaki güzel ruhun varlığındadır.[35]

Fichte'nin ardından Friedrich Schlegel ve Adam Müller de güzeli benzer doğrultuda ele alırlar. Schlegel (17781829), sanatta güzelin eksik, tek yanlı, yalıtılmış olarak ele alındığını savunur; ona göre güzel yalnız sanatta değil, doğada ve aşkta da vardır; dolayısıyla gerçek güzel sanat, doğa ve aşkın birleşmesiyle ortaya çıkar. Böylece Schlegel için ahlaksal sanatla felsefi sanat, estetik sanatla ayrılmaz bütünlük içindedir.[36]

Adam Müller'e (17791829) göre iki güzel vardır: Biri, güneşin gezegenleri çekmesi gibi insanları çeken toplumsal güzel (daha çok antiktir bu güzel); öbürü, bireysel güzel; bunda, seyreden güneş olur ve güzeli çeker (yeni sanatın güzelidir bu). Her sanat yapıtı bu evrensel uyumun yinelenmesinden başka bir şey değildir.[37] En yüce sanat, hayatın sanatıdır.[38]

Günümüzün estetik anlayışı üzerinde büyük etkisi olan bir başka filozof, Fichte'yle aynı zaman dilimi içinde yaşayan Schelling'tir (17751854). Schelling'e göre sanat, öznenin kendi nesnesine dönüştüğü ya da nesnenin kendisinin öznesi olduğu dünya görüşünün yapıtı ya da sonucudur. Güzel, sonlu olanda sonsuzluk tasavvurudur. Ve sanat yapıtının temel karakteristiği bilinçsiz

sonsuzluktur. Sanat, öznelle nesnelin, doğayla aklın, bilinçdışıyla bilincin birleşmesidir. O nedenle de bilginin, bilmenin, anlamanın en üstün aracıdır sanat. Güzellik, şeylerin kendilerinde kendilerini, her şeyin temelinde bulunuşlarını *(in den Urbildern)* seyirleridir. Ve güzeli, bilgisi ya da istenciyle sanatçı üretmez, ondaki güzellik ideası üretir.[39]

Schelling'in en ünlü izleyicisi, Solger (17801819) (Vorlesungen über Ästhetik[40]). Solger'e göre güzellik, her şeyin temelini oluşturan düşüncedir. Temel düşünce hep olduğundan başka türlü gösterilmekte, çarpıtılmaktadır. Sanat, düşlem yoluyla temel düşüncenin bulunduğu noktaya yüceltilebilir. O nedenle de sanatla yaratıcılık aynıdır.[41]

Schelling'in bir başka izleyicisi de, Krause (17811832). Krause'ye göre gerçek güzellik, güzellik düşüncesinin tek başına ortaya çıkmasıdır; sanat ise güzelliğin insanın özgür ruhunda gerçekliğe dönüştürülmesidir. Sanatın en yüksek aşaması, hayat, güzel bir insanın yaşadığı güzel bir ev gibi olabilsin diye, bütün etkinliği yaşamı süslemeye, güzelleştirmeye dönük olan yaşama sanatıdır.[42]

Schelling ve onun izleyicilerinden sonra, o güne dek benzeri görülmemiş yepyeni bir estetik öğreti kendini gösterdi: Hegel (17701831) estetiği. Bu öğreti kendinden öncekilerden daha açık, daha belirgin olmadığı gibi, tersine, daha dumanlı, sisli, gizemliydi.

Hegel'e göre, Tanrı doğada ve sanatta güzellik olarak görünür. İkili bir görünüştür bu: Nesnede ve öznede, doğada ve ruhta. Güzellik, maddenin arasından duyumsanan, görünen düşüncedir. Gerçek güzel yalnızca ruhtur ve ruhla ilgili şeyler; o nedenle de doğanın

güzelliği, ruhun, ruha özgü güzelliğin yansısından başka bir şey değildir: Güzelin tek bir içeriği vardır, o da ruhsal içeriktir. Ne var ki ruhsal olan, duyusal olarak ortaya çıkmalıdır. Ruhsalın duyusal ortaya çıkışı, yalnızca görüştür (rüyet) *(Schein)*. Ve işte bu görüş, güzelin tek gerçekliğidir. Sanata gelince, o hem bu düşünce görüşünün gerçekleşmesi, hem de din ve felsefeyle birlikte bilinçlere ulaşmanın ve insanlara en yüce hedeflerini ve ruhun en yüce gerçeğini iletmenin aracıdır.

Gerçek ve güzel, Hegel'e göre bir ve aynı şeydir; aralarındaki tek ayrım, gerçeğin kendi başına var olması dolayısıyla, düşünülebilir olması dolayısıyla düşüncenin kendisi olmasıdır. Düşünceye gelince, o bilinç için yalnızca gerçek değil, ama aynı zamanda güzeldir de. Güzel, düşüncenin ortaya çıkışıdır.[43]

Hegel'in çok sayıda izleyicisi oldu: Weisse, Arnold Ruge, Rosenkrantz, Theodor Vischer vd.

Weisse'e (18011867) göre sanat, güzelliğin mutlak ruhsal özünün dış dünyadaki cansız ve sıradan nesnelerin içine katılmasıdır *(Einbildung)*; kendine katılan güzelden başka kendindeki her tür varlığı yadsıyan bir nesne kavramı söz konusudur burada *(Negation alles Fürsichsein's)*.

"Gerçek düşüncesinde," der Weisse, "algının öznel ve nesnel yanlarına ilişkin olarak bir tek ben'in, tümgerçek'i kavraması çelişkisi vardır. Parçalanarak gerçek kavramı içinde ikiye ayrılmış olan tümel ile tekili birleştirerek giderilebilir bu çelişki. Bu, çelişkilerinden arınmış, uzlaşmış, bütüncül *(aufgehoben)* gerçeklik demektir ve

güzellik, çelişkileri giderilmiş, üzerinde uzlaşılmış böylesi bir bütüncül gerçekliktir.[44]

Katı bir Hegel izleyicisi olan Ruge'ye (18021880) göre ise güzel, kendi kendisini ifade edebilen düşüncedir. Kendi kendisini seyreden ruh, kendini ya hiç eksiksiz (tam) ifade olmuş bulur (ki bu güzellikten başka bir şey değildir, çünkü eksiksizlik, tamlık güzelliğin öğeleridir) ya da eksikli bulur (ki o zaman eksikli ifadenin değiştirilmesi, düzeltilmesi gerekir, bu durumda da yaratıcı sanat ortaya çıkar).[45]

Vischer'e (18071887) göre güzellik, kendini sınırlı biçimde ortaya koyan düşüncedir. Düşüncenin kendisi bölünemez değildir; yükselen ve alçalan çizgiler şeklinde bir sistemden oluşmuştur. Düşünce ne kadar yüceyse, o kadar güzellik içerir; ama en alçak düşüncede de güzellik vardır, çünkü o da sistemin zorunlu bir halkasını oluşturur. Düşüncenin en yüce biçimi kişiliktir; o nedenle de en yüce sanat, en yüce kişiliği konu alan sanattır.[46]

Alman estetik kuramlarının hepsi bu kadar değil tabii; Almanya'da yalnızca Hegelci doğrultuda olan bu kuramları ve düşüncenin ortaya çıkışı, düşüncenin anlatım yolu olarak sanat gibi Hegelci "düşüncenin tezahürü olarak güzellik" ve "düşüncenin ifade edilişi olarak sanat" tanımlarını benimseyenlerin yanı sıra, bu görüşlere tam karşıt görüşler öne süren, bunları yadsıyan, hatta bunlarla alay eden görüşler de öne sürülmüştür. Herbart, özellikle de Schopenhauer gösterilebilir bunlara örnek olarak.

Herbart'a (17661841) göre kendi başına güzellik yoktur, olamaz da; yalnız bizim (güzelliğe dair) bir yargımız vardır ve bu yargının temellerini bulmak gerekir *(ästhetisches Elementarurteil)*. Bu

temeller, izlenimlerimizle ilgili ilişkilerde bulunabilir. Güzel adını verdiğimiz belli ilişkiler vardır ve sanat bu ilişkilerin bulunduğu yerde yer alır: Eşzamanlı olarak resim, plastik ve mimaride; hem sıralı hem eşzamanlı olarak müzikte ve yalnızca sıralı olarak şiirde. Önceki estetikçilerin tersine Herbart'a göre güzel nesneler öz olarak hiçbir şey ifade etmezler; tıpkı gökkuşağı gibi: Gökkuşağı yalnızca çizgi ve renk olarak güzeldir, yoksa İris ya da Nuh'la ilgili söylenceler açısından değil.

Hegel'in bir başka karşıtı olan Schopenhauer (17881860), onun estetik üzerine bütün değerlendirmelerini yadsıyordu. Schopenhauer'e göre istenç değişik basamaklarda nesnelleşir; her ne kadar istencin nesnelleşme basamağı ne denli yüksekse, o denli güzel olursa da, her basamağın kendi güzelliği vardır. Kişiliğini yadsıyarak istencin ortaya çıktığı bu basamaklardan birinin seyrine dalma bize güzellik bilincini verir. Schopenhauer'e göre bu düşünceyi değişik basamaklarında algılama yeteneği herkeste vardır ve insanlar bu yolla kişiliklerinden bir süre için özgürleşirler. Sanatçının dehası bu yeteneğe en yüksek basamaktan sahiptir, bu nedenle de en yüce güzelliği gösterir.[47]

Saydığım bu ileri gelen yazarları Almanya'da Hartman, Kirchmann, Schnasse ve bir ölçüde de Helmholts, Bergmann, Jungmann vb. daha az özgün ve daha az etkili olabilmiş çok sayıda başka yazar izledi.

Hartman'a (1842) göre güzellik dış dünyada değil, şeylerin kendilerinde değil, insanın ruhunda da değil, gibi'de, öyle görünen'dedir *(Schein)* ve bunu sanatçı üretir. Şeyler kendi başlarına güzel değildir, onları sanatçı güzele dönüştürür.[48]

Schnasse’ye (17981875) göre, güzellik dünyada değildir. Doğada olsa olsa güzelliğe yakın bir şey vardır. Sanat, doğanın veremeyeceğini verir. Doğada bulunmayan uyumun bilincine varmış özgür benin etkinliğinden güzel ortaya çıkar.[49]

Deneysel estetikçi olan Kirchmann’a (18021884) göre ise tarihin altı alanı vardır: 1. Bilim, 2. Zenginlikler,

3. Ahlak, 4. Din, 5. Politika ve 6. Güzellik. Bu sonuncu alanda etkinlikte bulunulduğunda sanat ortaya çıkar.[50]

Güzelliği müzikle ilişkisi açısından ele alan Helmholts'a (1821) göre, müzik yapıtlarında güzelliğe ancak ve ancak yasalar izlenerek ulaşılabilir; bu yasalar sanatçının meçhulüdür, bundan dolayı sanatçı güzele bilinçsizce ulaşır, dolayısıyla güzel analize tabi tutulamaz.[51]

Güzellik Üzerine (Über das Schöne, 1887) kitabının yazarı Bergmann'a (1840) göre, güzelliği nesnel olarak saptayabilmek olanaksızdır: Güzellik ancak öznel olarak kavranabilir; o nedenle de estetikçiye düşen, neyin kimin hoşuna gittiğini saptamaktır.[52]

Jungmann'a (öl. 1885) göre güzellik, ilkin, duyuötesi özellik taşır; ikincisi, güzellik bizde yalnız seyir yoluyla haz uyandırır; üçüncüsü, güzellik aşkın temelidir.[53]

İngilizlerin, Fransızların ve öbür halkların başlıca estetik kuramcıları şunlardır.

Fransızlar: Cousin, Jouffroy, Pictet, Ravaisson, Levéque.

Cousin (17921867) eklektiktir ve Alman idealistlerinin izleyicisidir. Güzelin daima ahlaki esaslı olduğunu öne sürmüştür. Cousin, sanatın öykünme, güzelin ise hoşa giden şey olduğu görüşlerine karşı çıkmıştır. Ona göre güzel, kendi başına ortaya çıkar; güzelin özünü çeşitlilik ve teklik oluşturur.[54]

Cousin'in öğrencisi olan Jouffroy (17961842) da Alman estetikçilerini izinden gitmiştir. Ona göre güzellik, görünmeyenin onu

gösterecek doğal işaretler yoluyla ifade bulmasıdır. Görünen dünya, bir giysidir ve biz onun aracılığıyla güzeli görürüz.[55]

Güzeli, duyusal imgeler olarak ortaya çıkan tanrısal düşüncelerin dolaysız ve özgür ifadesi olarak gören İsviçreli Pictet bu tutumuyla Hegel ve Platon'u yineler.[56]

Levéque, Schelling ve Hegel'in izleyicisidir. Ona göre güzel görünmeyen, doğada gizlenen bir şeydir. Güç ya da ruh, düzenleyici enerjinin ortaya çıkmasıdır.[57]

Güzelliği dünyanın nihai hedefi olarak gören Fransız metafizikçi Ravaisson da güzelin özüne ilişkin olarak bu türden belirsiz, açıklıktan uzak görüşler öne sürmüştür. *"La beauté la plus divine et principalement la plus parfaite contient le secret."*[58]

"Le monde entier est l'œuvre d'une beauté absolue, qui n'est la cause des choses que par l'amour qu'elle met en elles."[59]

Bu metafizik anlatımların çevirilerini özellikle vermiyorum[60] ; çünkü, evet Almanlar belirsiz, sisli, açıklıktan uzaklar, ama Fransızlar da kendilerini Almanları doymazcasına okumaya öyle kaptırmışlar ve onlara öyle öykünüyorlar ki, farklı kavramları alt alta koyarak bir bütün içinde birleştirmekten ve böylece Almanları aşmaktan, özgün bir şey söylemekten uzaklar. Fransız filozof Renouvier de güzel üzerine düşünürken şunları söylüyor: *"Ne craignons pas de dire, qu'une vérité, qui ne serait pas belle, n'est qu'un jeu logique de notre esprit et que la seule vérité solide et digne de ce nom c'est la beauté."*[61]

Alman filozoflarının etkisinde yazmış ve yazmakta olan bu idealist estetikçilerden başka Fransa'da son zamanlarda Taine, Guyau, Cherbuliez, Coster, Véron da sanat ve güzellik üzerine etkili düşünceler üretmişlerdir.

Taine'e (18281893) göre güzellik, önemli herhangi bir düşüncenin, en esaslı niteliğinin gerçeklikte yer aldığından daha mükemmel bir şekilde ortaya çıkmasıdır.[62]

Guyau'ya (18541888) göre güzellik nesneye yabancı bir şey değildir; nesnenin üzerindeki asalak bir bitki değildir; o, üzerinde göründüğü varlığın çiçeklenmiş (gelişmiş) halidir. Sanat, bizde bir yandan varoluşun en derin duyumlarını, bir yandan en yüce duyguları ve düşünceleri uyandıran yaşamın bilinçli ifadesidir. Sanat insanı bireysel yaşamından bütün insanlığın ortak yaşamına yüceltir ve bu işi yalnızca ortak duygu ve inançlara katılarak değil, ortak duygular aracılığıyla yapar.[63]

Cherbuliez'ye göre sanat, 1. İmgelere *(apparences)* karşı olan doğuştan sevgimizi, 2. Bu imgelere giren düşünceleri ve 3. Duygularımızın, yüreğimizin ve aklımızın aynı anda duyduğu hazzı besler. Cherbuliez'ye göre güzellik, nesnelerin bir özelliği değil, ruhumuzun bir edimidir. Güzellik yanılsamadır. Mutlak güzellik yoktur, bize karakteristik ve uyumlu gibi görünen şey güzel gelir.

Coster'e göre güzellik, iyilik ve hakikat düşünceleri doğuştandır. Bu düşünceler aklımızı aydınlatır ve kendi de güzellik, iyilik ve hakikat olan Tanrı ile özdeştir. Güzellik düşüncesi özün birliğini, hayatın görünüşündeki çeşitliliği oluşturan ve bu çeşitliliğe birliği katan öğelerin çeşitliliğini ve düzenini içerir.[64]

Herhangi bir eksik kalmaması için, en sonlardan bir iki örnek daha vereyim:

La psychologie de beau et de l'art[65] , *par* Mario Pilo (1895). Güzellik, fizik duygularımızın yapıtıdır, Mario Pilo'ya göre; sanatın amacı ise hazdır, ama bu hazza nedense hep bir yüksek ahlakilik kondurulmaktadır.

Sonra, Essais sur l'art contemporain, *par* H. Fierens Gevaert (1897). Gevaert'a göre sanat, geçmişle şimdinin dinsel ideali arasındaki ilişkiye bağlıdır; bugünün dinsel idealine sanatçı, yapıtına kendi bireyselliğinin formunu vererek ulaşır.

Sonra, Sar Peladan L'art idéaliste et mystique (1894). Peladan'a göre güzellik Tanrı'nın ifadelerinden biridir. *"Il n'y a pas d'autre Réalité que Dieu, il ny a pas d'autre Vérité que Dieu, il n'y a pas d'autre Beauté que Dieu."*[66] (p. 33). Doğrusu son derece fantastik ve cahilce kaleme alınmış bir kitap bu, ancak kimi tezleri ve Fransız gençliği arasında kazandığı kısmi başarı nedeniyle ilginç bir kitap.

Günümüze en yakın zamana dek Fransa'da yaygın olan bütün estetik görüşleri bunlar; içlerinde tek istisnayı –açık seçikliği ve aklı başındalığıyla– Véron'un L'esthétique'i (1878) oluşturuyor. (Gerçi onun da sanatı tanımlamakta eksikleri yok değil, ama hiç değilse estetikten mutlak güzellik gibi ne idüğü belirsiz, sisli kavramları atmış.)

Véron'a (18251889) göre sanat: Çizgi, biçim ve renklerin uyumu ya da belli ritimleri olan hareket, ses ya da sözcüklerin birbirini izlerliği şeklinde kendini gösteren duyguların ortaya çıkmasıdır (*émotion*).[67]

Bu arada İngiltere’de estetik yazarlarının gitgide daha sık olarak güzelliği ona özgü olmayan niteliklerle –zevk’le– açıkladıklarını, güzellik sorununun yerini zevk[68] sorununun aldığını görüyoruz.

Güzelliği yalnızca seyredene bağlılığı içinde kabul eden Reid’den (17041796) sonra Allison da On the Nature and Principles of Taste[69] (1790) adlı kitabında aynı görüşü savunuyor. Erasmus Darwin (17311802) –ünlü Charles’ın dedesi– de bir başka açıdan aynı görüşte. Söylediği şu: Tasavvurumuzda sevdiğimize bağlanan şeyi güzel buluruz. Richard Knight’ın Analytical Inquiry into the Principles of Taste (1805) adlı kitabı da aynı doğrultuda.

İngiliz estetikçilerinin çoğu aynı doğrultuda kuramlara sahip. İçinde bulunduğumuz yüzyılın başlarında İngiltere’nin başlıca estetik yazarları: Charles Darwin, Spencer, Morlei, GrantAllen, Edward Caird, Knight.

C. Darwin’e (18091883) göre (Descents of Man, 1871)[70] , güzellik yalnız insana değil, bütün hayvanlar dünyasına, dolayısıyla da insanın en uzak atalarına özgü bir duygudur. Kuşlar yuvalarını süslerler ve eşlerinin güzel olması onlar için önemlidir. Güzelliğin evlilikler üzerinde de etkisi vardır. Güzellik farklı karakter anlayışlarını içerir. Müzik sanatının kökeni, erkeğin dişisine yaptığı çağrıdır.[71]

Spencer’e (1820) göre sanatın kökeni, oyundur; vaktiyle Schiller’in dile getirdiği bir düşüncedir bu. Aşağı düzeydeki hayvanlarda bütün yaşam enerjisi ayakta kalmaya, yaşamın sürdürülmesine harcanır; insanda ise bu gereksinime harcanandan sonra bir miktar enerji fazlası kalır. İşte bu enerji fazlası, daha sonra sanata dönüşen oyuna

harcanır. Gerçek eylem, etkinlik ne ise, oyun da odur; sanat için de böyledir bu.

Estetik hazzın kaynağı, 1. Duyulara (görme duyusuna ya da bir başka duyuya) en az zararla en fazla egzersizi en dolu dolu yaptıran şeydir, 2. Uyarılan duyuların çeşitliliğindeki çokluktur, 3. Yukarıdaki ilk iki öğenin, onlardan çıkan tasavvurla birleşmesidir.[72]

Todhunter'a göre (The Theory of the Beautiful, 1872) güzellik, hem akılla, hem de aşk coşkusuyla algıladığımız sınırsız çekiciliktir. Güzelin güzelle tanımlanması zevke bağlıdır ve bu tanımlama hiçbir şeyle yapılamaz. Tanımlamaya doğru tek yaklaşım, insanların olabildiğince kültürlü olmalarıdır; öte yandan, kültürlü olmanın da tanımı yoktur. Sanatın özü bizi çizgi, renk, ses, sözcük aracılığıyla heyecanlandıran şeyde aranmalıdır; yoksa bu öz, kör güçlerin değil, akıllıca saptanmış bir hedefe doğru atılan, birbiriyle yardımlaşan akıllı güçlerin eseridir. Güzellik, aykırılıkların uzlaşmasıdır.[73]

Morlay'e göre (Sermons Preached before the University of Oxford, 1876), güzellik insanın ruhunda bulunur. Doğa bize tanrısal olanı anlatır ve sanat tanrısal olanın hiyeroglif anlatımıdır.[74]

Spencer'in izleyicisi olan GrantAllen'e göre (Physiological Aesthetics, 1877), güzelliğin kökeni fizikseldir. Estetik haz, güzelin seyrinden kaynaklanır; güzel kavramına ise fizyolojik süreçle ulaşılır. Sanatın aslı oyundur; insan fizik gücündeki fazlalığı oyuna verir; anlamlandırdığı güç fazlalığını sanat etkinliklerine yöneltir. Güzel, en az çaba ile en yüksek uyarılmayı, heyecanı sağlayan şeydir. Güzeli değerlendirmedeki farklılıklar zevkten kaynaklanır. Zevk, eğitilebilir bir şeydir. *"The finest nurtured and most discriminative men"*, yani en

eğitilmiş ve en titiz (değerlendirme yeteneği en iyi olan) insanların yargılarına güvenmek gerekir. Bu insanlar sonraki kuşakların zevklerini oluştururlar.[75]

Caird'e göre (Essay on Philosophy of Art, 1883), güzellik bize –tıpkı bilimlerin olmazsa olmaz kuralında olduğu gibi, dünyanın öbür bölümleriyle ilgili bir tasavvura sahip olmaksızın– nesnel dünyayı eksiksiz anlamanın araçlarını sağlar. O bakımdan da sanat, tek ile çok, yasa ile olgu, özne ile nesne arasındaki çelişkiyi –bunları teke indirgeyerek– yok eder. Sanat, özgürlüğün ortaya çıkışı ve onaylanışıdır; çünkü o karanlıktan ve kavranılmazlıktan bağımsızdır.

Knight (Philosophy of the Beautiful[76], II, 1893) için de güzellik, tıpkı Schelling için olduğu gibi, nesnenin özneyle birleşmesi, doğadan insana özgü olanın alınması ve kendindeki doğanın (bütün doğada ortak olanın) bilincine varılmasıdır.

Güzel ve sanat üzerine buraya aktardığımız görüşler, konu üzerine yazılıp çizilenlerin tümünü kapsamaktan çok uzak. Bu da bir yana, her gün estetik üzerine yazan yeni birileri çıkıyor ve yine o büyülü, tuhaf, bulanık, puslu, birbiriyle çelişen görüşlerle güzeli tanımlamaya çalışıyor. Bunlardan kimileri –dışsal pek çok değişiklik yapmakla birlikte– özde Baumgarten ve Hegel'in mistik estetiğini sürdürüyor; kimileri sorunu tümüyle öznel alana taşıyıp güzeli güzel yapan öğeleri zevk olgusu içinde arıyor; üçüncü bir grup, güzelin temellerinin fizyoloji yasalarında yattığını öne sürüyor ve son olarak dördüncü bir grup ise, sorunu güzel kavramından tümüyle bağımsız olarak ele alıyor. Örneğin Sully

(Studies in Psychology and Aesthetics, 1874) güzel kavramını tümüyle ortadan kaldırmıştır; çünkü ona göre sanat –onun sağladığı yarardan bağımsız olarak– kimi seyirci ya da dinleyicilerde etkin bir sevinç ve hoş bir izlenim yaratma yeteneğindeki kalıcı ya da geçici nesnelerin yaratısıdır.[77]

IV

Estetik biliminde güzelin tanımlanmasına ilişkin olarak bütün bu aktardıklarımızdan çıkan ne? Güzeli tanımlarken sanat kavramına yer vermeyen, güzeli yararlılık, amaca uygunluk, simetri, düzen, oranlılık, düzgünlük, uyumluluk, farklıların birliği… ya da temelini bu kavramların oluşturduğu değişik formülasyonlara yer veren belirsiz, sisli, puslu güzel tanımlamalarını –doyuruculuktan çok uzak tanımlama girişimlerini– bir yana bırakacak olursak, güzele getirilen bütün estetik tanımlamalar iki ana görüş çevresinde toplanabilir: Bunlardan ilkine göre güzel, mutlak mükemmelin, yani düşünce, ruh, istenç ya da Tanrı’nın tezahürlerinden biridir ve kendi başına vardır; öbürüne göre ise güzel, herhangi bir yarar, çıkar düşünmeksizin aldığımız bir tür hazdır.

İlk görüş Fichte, Schelling, Hegel, Schopenhauer ve –ikinci sınıf filozoflar bir yana bırakılacak olursa– Cousin, Jouffroy, Ravaisson vb. Fransız filozoflarınca savunulmuştur. Güzele getirilen bu nesnelmistik tanımlama, günümüzün eğitimli kişilerinin çoğunca da benimsenmektedir. Bu güzellik anlayışının özellikle de yaşlı kuşak tarafından benimsendiği görülmektedir.

Kişisel bir çıkar amacı olmaksızın duyulan bir tür haz şeklindeki güzellik anlayışı ise daha çok İngiliz estetikçiler arasında yaygındır ve toplumumuzun çoğunu gençlerin oluşturduğu öbür yarısınca paylaşılmaktadır.

Sonuçta yalnızca iki güzel tanımıyla karşı karşıya olduğumuz görülüyor (ki zaten başka türlüsü olamazdı): Bunlardan ilki nesnel, mistik, güzeli götürüp yüce mükemmeliyete, Tanrı'ya bağlayan, onunla karıştırıp kaynaştıran fantastik, ayakları yere basmayan bir tanım; öbürü ise, bunun tam tersi, son derece yalın, açık, anlaşılır, öznel bir tanım: "Güzel, hoşlandığımız şeydir." (Burada hoşlanma içine "çıkar amacı olmaksızın"ı eklemiyorum, çünkü hoşlanma sözcüğünde, yararçıkar gibi şeylerin olmadığı kendiliğinden anlaşılıyor.)

Güzel, bir yandan –Schelling, Hegel ve onların Alman ve Fransız izleyicilerinde gördüğümüz gibi– mistik ve çok yüce (ama bu arada ne yazık ki belirginlikten tümüyle uzak ve bu nedenle de hem felsefeyi, hem dini, hem de hayatın kendisini içine alan) bir kavram olarak algılanırken; bir yandan da Kant ve onu izleyenlerce, hiçbir kişisel çıkar gözetmeksizin aldığımız özel bir haz olarak tanımlanmıştır. Bu durumda da son derece açık, anlaşılır bir kavram olarak görünen güzel kavramı ne yazık ki, Guyau, Kralik vd.nin benimsedikleri gibi yemeiçmeden duyulan hazlar, yumuşacık bir tenin bıraktığı duyumsamalar gibi şeyleri de içine alarak bir başka uca doğru genişlemekte, böylece de belirsizleşmektedir.

Estetikte güzellik öğretisinin gelişme evrelerini izlerken, estetik biliminin kurulduğu yıllarda güzelliğe önce metafizik tanımlar getirildiği, zamanımıza doğru yaklaştıkça tanımların giderek

deneysel bir nitelik aldığı görülmekte, hatta son zamanlarda iyiden iyiye fizyolojik bir nitelik almaya başlayan güzellik kavramını tümüyle yok sayma eğilimi içinde olan Véron, Sully gibi estetikçilere bile rastlanabilmektedir. Ama hemen belirtelim ki, sayıları pek az olan bu türden estetikçiler fazla etkili olamamakta, sanatçıların, bilimcilerin ya da toplumun büyük kesimi güzelliği ya mistik, metafizik bir şey ya da özel bir tür haz olarak gören ve çoğunluğu oluşturan estetikçilerin safında yer almaktadır.

Peki ama, yaşadığımız zaman dilimi içinde bizim çevremizden insanların sanatı tanımlamak için böylesine dirençle savundukları bu güzellik anlayışı aslında nasıl bir anlayıştır?

Güzeli, öznel anlamda, bize belli bir tür haz veren şey olarak, nesnel anlamda ise, bizim dışımızda var olan mutlak mükemmel olarak tanımlıyoruz. Bizim dışımızda var olan bir mutlak mükemmelden söz etmemiz ve onu görünüşüyle bize belli bir tür haz duyurduğu için –salt bunun için– mutlak mükemmel olarak kabul etmemiz, güzelin nesnel anlamdaki tanımının, öznel anlamdaki tanımının değişik bir anlatımından başka bir şey olmadığı anlamına geliyor. Aslında her iki güzellik anlayışının da dönüp dolaşıp geldiği nokta, belli bir tür haz duymamız noktasıdır; başka bir deyişle, hoşumuza giden –ama içimizde şiddetli arzu, hırs uyandırmayan– bir şeyi biz güzel olarak kabul ediyoruz. Durum böyle olunca da, sanat kuramında güzele, yani hoşumuza giden şeye dayalı bir sanat tanımıyla yetinmememiz, bütün sanat yapıtları için ölçüt oluşturacak ve bizim de o ölçüte bakarak bu sanat yapıtıdır, bu değildir diye karar vermemizi sağlayacak ortak bir tanım aramamamız gerekirdi. Ama okurlarımın, şuracıkta alıntıladığım estetikçilerin yazılarından açıkça

görecekleri gibi –hele bu estetikçilerin yapıtlarının tümünü okumak zahmetine katlandıklarında çok daha açık bir biçimde görecekleri gibi– böyle bir ortak tanım yoktur. Doğayı taklit, amaca uygunluk, parçalarda bütünlük, simetri, harmoni, farklılıkta birlik vb. olarak "kendi başına ve kendisi için var olan mutlak güzel"i tanımlama konusundaki bütün girişimler ya hiçbir tanım yapamamakla sonuçlanmış ya da bazı sanat yapıtlarındaki yalnızca bazı özellikleri –herkesin her zaman sanat olarak kabul ettiği ve etmekte olduğu her şeyi kapsamaktan çok uzak, tek tük bazı özellikleri– dile getirmekten ibaret kalmıştır.

Güzelin nesnel tanımı yoktur; var olan –gerek metafizik, gerekse deneysel– tanımların varıp dayandıkları yer, sanat olarak kabul edilebilecek şeyin, güzeli ortaya çıkaran şey olduğu şeklindeki öznel tanımdır; güzel, (şiddetli arzu uyandırmadan) hoşa giden şeydir. Bu tanımın hayli yetersiz ve kararsız (oynak) bir tanım olduğunu sezen pek çok estetikçi (Hutcheson, Voltaire, Diderot vb.), tanımı daha ayakları yere basar hale getirmek için kendilerine, "Neden, hoşa giden şey?" sorusunu sormuşlar ve güzel sorunsalını zevk sorunsalına çevirmişlerdir. Ne var ki, bu kez de zevke bir tanım getirmeye ilişkin bütün çabalar, okurların da gerek estetik tarihinden, gerekse yaşamdan görebilecekleri gibi, hiçbir sonuç vermemiş ve birinin hoşuna giden bir şeyin neden bir başkasının hoşuna gitmediği (ya da tersi, birinin hoşuna gitmeyen bir şeyden nasıl olup da bir başkasının hoşlanabildiği) sorusuna açıklık getirilememiştir. Böylece, bugün var olan bütün estetik, kendini bilim olarak adlandıran zihinsel etkinlikten beklenebilecek, yani sanatın ya da –eğer sanatın içeriğini oluşturuyorsa– güzelin özelliklerini ve yasalarını ya da –eğer sanat sorunsalını ve sanatın üstünlüğünü belirleyen bir öğe ise– zevkin

özelliklerini belirledikten sonra, belirlediği bu noktalara uyan yapıtı sanat yapıtı kabul eden, uymayanı ise elinin tersiyle iten bir estetik değil; belli tür yapıtları salt bizim hoşumuza gidiyorlar diye bir kez iyi olarak kabul ettikten sonra, belli bir grup insanın hoşlandığı bütün yapıtların içine girebileceği bir sanat kuramı oluşturan bir estetikten ibarettir. Bir sanat *kanon*'u[78] var: Buna göre, bizim çevremizde Phidias, Sophokles, Homeros, Tiziano, Rafaello, Bach, Beethoven, Dante, Shakespeare, Goethe vb.nin yapıtları en sevilen yapıtlardır; bu yapıtları övecek bir estetik yargı içinde olmalıdır herkes. Estetik yazınında sanatın artamı ve anlamına ilişkin olarak başımızı ne yana çevirsek, bize kendilerine dayanarak falanca yapıtı iyi, falancayı kötü kabul etme olanağı sağlayacak yasalardan kaynaklanan yargılara değil, "Bu yapıt bizim belirlediğimiz sanat *kanon*'una uygun mu, değil mi?" ölçütüne dayanan yargılara rastlıyoruz. Bugünlerde Alman estetikçi Johann İmmanuel Volkelt'in hiç de fena sayılmayacak kitabını okuyorum. Sanat yapıtlarındaki ahlaki isterler üzerine kafa yorarken, yazar hiç kıvırtmadan sanattan ahlaki taleplerde bulunmanın doğru olmayacağını söylüyor ve bu tutum haklı görülecek olursa Shakespeare'in Romeo ve Juliet'inin ve Goethe'nin Wilhelm Meister'inin iyi sanat yapıtı kapsamına giremeyeceklerini kanıt olarak gösteriyor ve ekliyor: Bu yapıtların her ikisi de sanat *kanon*'u içinde yer aldıklarına göre, böyle bir talep haksızdır. Sanata bu yapıtları da içine alabilecek bir tanım bulunması gerektiğini söyleyen Volkelt, sanatın temeline ahlaki ister yerine önem, anlam isterini *(Bedeutungsvolles)* koyuyor.

Bütün estetik bu plan üzerine yapılandırılıyor. Gerçek sanata bir tanım getirmek, sonra da falanca türden yapıtlar bu tanımın kapsamı içine giriyor mu, girmiyor mu ve buradan yola çıkarak da sanat nedir,

ne değildir konusunda bir yargıya varmak yerine, belli bir grup insanın –her nedense– hoşuna giden belli birtakım yapıtlar sanat sayılıyor ve sanatın tanımı da özellikle bu yapıtları içine alacak biçimde yapılıyor. Bu yöntemin çok dikkate değer bir uygulamasına geçenlerde Muter'in kaleminden çıkma XIX. Yüzyıl Sanat Tarihi adlı güzel bir kitapta da rastladım. Tümü de sanat *kanon*'u içinde kabul edilen prerafaelitleri[79], dekadanları ve sembolistleri anlatmaya başlarken, bu akımların peşin peşin sanat şemsiyesi altına alınması gibi bir tutumu kınamak şurada dursun, natüralizmin aşırılıklarına karşı yasal bir tepki gibi değerlendirdiği bu akımlara karşı şemsiyesini genişletme gayreti içine girdiği görülüyor. Sanattaki her çılgınlık, toplumumuzun yüksek sınıflarınca benimsenmişlerse eğer, sanki tarihte bunların belli birtakım çevrelerden hiç onay bulmadıkları, bu çevrelerce benimsenmedikleri ve sahte, çirkin, anlamsız olarak nitelendirildikleri bir dönem yaşanmamış ve bunlar artlarında hiçbir iz bırakmadan yok olup gitmiş akımlar değilmiş gibi, hemen bu çılgınlıkları açıklayıcı, yasallaştırıcı kuramların geliştirilmesi çalışmaları başlatılmaktadır. Özellikle de günümüzde, bizim çevremizde olduğu gibi hiç yanılmaz, her zaman kusursuz kabul edildiğini bildikçe sanatta anlamsızlığın, çirkinliğin artık burası son nokta deyip de duracağı yer neresidir, gerçekten de?

Böylece, güzele dayalı sanat kuramının –estetik bilimince açıklanılmasına çalışılan ve belli belirsiz çizgileriyle de halka açıklanılan bu kuramın– bizim (yani belli bir grup insanın) hoşumuza giden şeyin iyi ilan edilmesinden başka bir şey olmadığını görüyoruz.

Herhangi bir insan etkinliğinin tanımlanabilmesi için, bu etkinliğin önem ve anlamının kavranılması gerek. Bir etkinliğin önem ve

anlamının kavranabilmesi için ise, neden ve sonuçlarından bağımsız olarak ve ondan aldığımız hazzı falan bir yana bırakarak, bu etkinliğin doğrudan doğruya kendisini ele almak gerek.

Bir etkinliğin tek amacı bize verdiği haz ise eğer, ve biz o etkinliği salt bu haz nedeniyle tanıyor, tanımlıyorsak, böylesi bir tanımatanımlamanın sahte olduğuna kuşku yok. Sanatın tanımlanması konusunda da aynı durumla karşı karşıyayız. Örneğin beslenme konusu tartışılırken, bir gıdanın önemini, onu yerken duyduğumuz hazda aramak kimsenin aklına gelmez. Herkes kabul eder ki, zevkimizin tatmin olması, hiçbir zaman bir gıdanın artamının belirlenmesinde ölçüt olamaz; o bakımdan da Kaen biberi, Limbourg peyniri, alkol vb. ile birlikte yemeye alıştığımız ve bizim çok hoşumuza giden bir yemeğin, insanın alıp alabileceği en iyi besin olduğunu iddia etmeye hiçbir hakkımız yoktur.

Tıpkı bunun gibi, güzellik olsun, bizim hoşumuza giden herhangi bir şey olsun, sanatı tanımlamanın temelini oluşturamayacağı gibi, bize haz veren kimi nesneler de sanatın olması gerektiği halin örneği, simgesi olamazlar.

Sanatın amacını, ereğini bizim ondan aldığımız hazda bulmanın, herhangi bir gıdanın amacını, önemini ondan aldıkları hazda bulan ve ahlaksal gelişmenin en alt basamağında bulunan insanların (vahşilerin örneğin) tutumlarından hiçbir farkı yoktur.

Tıpkı bunun gibi, gıda almaktan amacın haz duymak olduğunu savunan insanlar, nasıl gıdanın anlam ve önemini kavrayamazlarsa, sanatın amacını haz olarak gören insanlar da sanatın anlam ve önemini kavrayamazlar, çünkü onlar yaşamın başka olgularını

anlamlı bulurlar: –Sahte ve son derece özel, ayrıksı bir olgu olan– hazdır onların hedefleri. İnsanlar yiyip içmenin anlamının beslenme olduğunu ancak bu etkinliğin ereğinin haz olmadığını gördükleri zaman anlayabilmişlerdir. Bu sanata ilişkin olarak da böyledir. İnsanlar sanatın anlamını ancak bu etkinliğin ereğinin güzellik, yani haz olmadığını gördüklerinde anlayacaklardır. Sanatın ereğini güzellik ya da sanattan duyulan belli bir tür haz olarak görmek, sanatın ne olduğunun anlaşılmasına, sanatın tanımlanmasına bir katkı sağlamayacak, tersine, falanca yapıt neden kimilerinin hoşuna gidiyor da, kimilerinin gitmiyor gibi sanatın tanımlanmasını büsbütün olanaksızlaştıran, sanata tümüyle yabancı, metafizik, psikolojik, fizyolojik, hatta tarihsel bir alana taşıyacaktır sorunu. Ve birisi armut severken, bir başkası neden et sever tartışmasının, beslenmenin özünün ne olduğuna açıklık getirilmesine nasıl hiçbir katkısı yoksa, sanatta zevk sorununu çözümlemenin de (ki sanatın ne olduğu tartışmalarının ister istemez gelip dayandığı konudur bu), adına sanat dediğimiz insan etkinliğinin –bu özel etkinliğin– özünün ne olduğunun açıklanmasına hiçbir katkı sağlamadığı, hatta böyle bir açıklama yapılabilmesini büsbütün çıkmaza soktuğu görülmektedir.

Uğruna milyonlarca insanın emeğinin, hatta insanların yaşamının, ahlakının feda edildiği sanatın ne olduğu sorusuna estetikçilerden aldığımız hemen hemen her yanıt, sanatın amacı güzelliktir, güzelliği ondan duyduğumuz hazla algılarız, sanattan haz duymak iyi ve önemli bir şeydir’e indirgenebilecek bir yanıttır. Yani, haz iyi bir şeydir, çünkü o hazdır, benzeri bir yanıttır bu. Başka bir deyişle, sanatın tanımı olarak benimsenen şey, sanatın tanımı değil, gerek sanat denilen ne idüğü belirsiz sanal kavram adına insanların katlandıkları özverileri, gerekse var olan sanatın bencil hazzını ve

ahlaksızlığını haklı çıkarmak için kurulmuş bir tuzaktır yalnızca. O bakımdan da, –böyle bir yargı ne denli tuhaf karşılanırsa karşılansın– sanat üzerine dağ gibi kitaplar yazılmış olmasına karşın, bugüne dek sanatın doğru dürüst bir tanımı yapılamamıştır. Nedeni de, sanat kavramının temeline güzellik kavramının konulmuş olmasıdır.

V

İşleri içinden çıkılmaz hale getiren güzellik kavramı bir yana bırakılacak olursa, sanat nedir? Sanatın –güzellik kavramından bağımsız olarak– en son ve en anlaşılır tanımı şöyle olacaktır: Sanat, daha hayvanlar dünyasında cinsel duygulardan ve oyuna eğilimden doğmuş (Schiller, Darwin, Spencer), kendisine sinirsel enerjide hoş bir tırmalanmanın[80] da eşlik ettiği (GrantAllen) etkinliktir. Fizyolojikevrimsel bir tanım olduğu söylenebilir bunun. Bir başka tanımlama da şöyle yapılabilir: Sanat, içimizde olanın çizgi, renk, jest, ses, söz ve duygular aracılığıyla ortaya çıkmasıdır. Bu da deneysel tanım. Sully tarafından yapılan son tan›ma göre ise sanat, *“the production of some permanent object or passing action, which is fitted not only to supply an active enjoyment to the producer, but to convey a pleasurable impression to a number of spectators or listeners quite apart from any personal advantage to be derived from.”*[81]

Güzele dayalı metafizik tanım karşısında birtakım üstünlükleri olmasına karşın bu tanımların da eksiksiz oldukları söylenemez. Fizyolojikevrimsel bir tanım olan ilk tanım, örneğin, sanatın özünü oluşturan etkinliğin kendisini değil, sanatın kökenini ele aldığı için

doğru bir tanım değil. İnsan organizması üzerindeki fizyolojik etkiye dayandırılan tanım da doğru değil, çünkü güzel giysiler, hoş kokular, hatta yemekler hazırlanmasını da sanat olarak gören yeni estetikçilerin de yaptıkları gibi, başka pek çok insan etkinliği daha sokulabilir bu tanımın kapsamı içine. Sanatı duyguların ortaya çıkışında bulan deneysel tanım da doğru değil, çünkü insan çizgi, renk, ses, sözcüklerle kendi duygularını ortaya çıkarabilir, ama bununla aynı anda başkalarını da etkileyemiyorsa eğer yaptığı şey sanat olmayacaktır.

Sully'nin üçüncü tanımı da yanlış, çünkü, "kimsenin bir çıkarı söz konusu olmaksızın, üretene haz veren, seyredenler ya da dinleyenler üzerinde ise hoş bir etki bırakan nesneler üretimi" anlatımının içine hokkabazlık, jimnastik gösterileri vb. sanat sayılamayacak etkinlikler de girebileceği gibi, tam tersine, bir şiirde ya da tiyatroda geçen ve bizde hiç hoş izlenimler bırakmayan, çok karamsar, sert sahneler benzeri nice şey hiç kuşkusuz sanat yapıtı sayılacaktır.

Bu tanımlar neden yanlış? Çünkü onlar da tıpkı metafizik tanımlar gibi sanatın önüne hedef olarak onun insanın ve insanlığın yaşamındaki yerini değil, ondan alınan hazzı koyuyorlar.

Sanatı doğru tanımlayabilmek için her şeyden önce onu bir haz aracı olarak görmekten vazgeçmek, onu insan yaşamının koşullarından biri olarak görmek gerek. Sanatı böyle görmeye başlarsak, onun insanların birbirleriyle ilişki kurmalarının araçlarından biri olduğunu da görürüz.

Her sanat yapıtı, onu algılayan kişiyle o yapıtı üretmiş ya da üretmekte olan arasında, yapıttaki sanatsallığı algılamış ya da

algılayacak olanlar arasında belli bir ilişki kurar.

Söz, insanların düşünce ve deneyimlerini birbirlerine aktarmaya yarar; böylece o insanları bir araya getirmenin, birleştirmenin aracı işlevini görür; sanatın işlevi de tıpkı bunun gibidir. Sanatın insanlar arasında kurduğu ilişkinin sözün kurduğu ilişkiden farkı, sözün insanların birbirlerine düşüncelerini, sanatın ise duyguları aktarmanın aracı olmasıdır.

Sanat, bir başkasının yansıttığı duyguları görerek ya da duyarak algılayan birinin, bu duyguların aynısını yaşaması temeline dayanan bir etkinliktir.

Bunun en basit örneği şudur: Gülen birini gördük mü, biz de neşeleniriz; ağlayan biri ise bizi hüzünlendirir; birinin kızıp köpürdüğüne tanık olduğumuzda bir süre sonra biz de aynı havaya gireriz. Sesiyle, davranışlarıyla güç, kararlılık –ya da tam tersi, bezginlik, yılgınlık– yansıtan birinin bu hali, havası başkalarına da geçer. Acıdan kıvranan, inleyen bir insanın acısı; belli bir kişiye, nesneye, olaya karşı hayranlık, korku ya da saygı vb. duygular duyan birinin bu duyguları başkalarına da bulaşır, onlar da aynı duyguları duymaya başlar.

İşte sanat adı verilen etkinlik de, esas olarak insanların duygularını başkalarına bulaştırma yetenekleri diyebileceğimiz bu yeteneğe dayanır.

Gülen ya da ağlayan biri, dış görünüşüyle ya da çıkardığı seslerle bu duyguları karşısındakilere geçirir ve onlarda da aynı duyguları yaratırsa ya da esneyen biri karşısındakilerin de esnemelerine yol açarsa, bu sanat değildir.

Sanat, yaşadığı bir duyguyu karşısındakilere geçirmek isteyen birinin bu duyguyu kendinde yeniden üretmesi ve belirli dış işaretlerle onu ifade etmesiyle başlar.

Bir kurt gören çocuğun kurttan nasıl korktuğunu anlatması buna örnek gösterilebilir. Çocuk kurtla karşılaştığı anda kapıldığı korkuyu karşısındakilerin gözlerinde canlandırabilmek için, ormanın nasıl olduğunu, kendisinin nasıl neşeyle dolaşmaya çıktığını, sonra kurdu gördüğünü, kurdun hareketlerini, kurtla arasındaki uzaklığı… vb. ayrıntılarıyla anlatırken, kurt karşısında kapıldığı korkuyu yeniden yaşar ve bu korkuyu dinleyenlerine de yaşatabilirse, burada yapılan şey sanattır. Çocuk kurdu görmemiş de olabilir; ama yine de kurt aklına geldikçe korkuya kapılıyordur; çocuğun kurdu düşündükçe kapıldığı bu korkuyu karşısındakilere aktarabilmek için gerçekte olmayan bir kurt görme öyküsü uydurması ve kurt aklına geldikçe kapıldığı korkuyu dinleyenlerine yaşatması da sanattır. Gerçekte ya da düşleminde acı, korku, haz, güzellik gibi duygular yaşayan birinin, bu duygularını başkalarının da yaşaması için tuvale ya da mermere yansıtması, yine sanattır. Yine, gerçekte ya da düşleminde neşe, sevinç, hüzün, umutsuzluk, cesaret, bezginlik, korku gibi duygular ve bu duyguların birinden ötekine geçişleri yaşayan biri, bunları seslerle dile getirir ve bu sesleri dinleyenlerin de tıpkı kendisi gibi o duyguları ve duygu geçişlerini yaşamalarını sağlarsa, yaptığı şey sanattır.

Güçlüzayıf, önemliönemsiz, değerlideğersiz, yüce ya da bayağı… nasıl olursa olsun, okuyana, izleyene, dinleyene geçebilen her duygu sanata konu olmuş demektir. Bir oyunda yansıtılan feragat ya da kadereTanrı’ya boyun eğme; bir romanda anlatılan sevensevilen birinin coşkulu sevinci; bir resimde canlandırılan şehvet duygusu;

coşkulu bir marşla yaratılan gözü peklik duygusu; bir dansla yansıtılan neşe; komik bir fıkrayla yaratılan gülme duygusu; bir ninniyle ya da akşamı resmeden bir peyzajla yansıtılan sessizlik, sükunet duygusu… tümü sanattır bunların.

Yani yaratıcının duygusu izleyiciye, dinleyiciye geçtiği anda sanatla karşı karşıyayız demektir.

Daha önce yaşadığı bir duyguyu yeniden canlandırmak ve bunu yaparken hareketle, çizgiyle, renkle, sesle ya da sözcüklerle dile getirilen imgeler aracılığıyla bu duyguyu başkalarına aktarıp onların da aynı şekilde yaşamalarını sağlamak… sanat denilen şey budur işte. Bir insanın, yaşadığı bir duyguyu, belirli dışsal işaretlerle ve bilinçli olarak başkalarına yansıtması ve o başkalarının da aynı duyguyu yaşamalarından ibaret insani bir etkinliktir sanat.

Sanat, metafizikçilerin dedikleri gibi gizemli bir düşüncenin, güzelliğin, Tanrı’nın tezahürü değildir; yine sanat, fizyolog estetikçilerin dedikleri gibi insanın birikmiş fazla enerjisini akıtmak için başvurduğu bir oyun da değildir; sonra sanat, duyguların birtakım işaretlerle dışa vurulması da değildir; güzel nesneler üretilmesi hiç değildir ve en önemlisi haz duymak değildir. Sanat, hayat için zorunlu olan, tek bir insanın ve bütün insanlığın esenliğe yürüyüşü için zorunlu olan, insanları aynı duygular çevresinde birleştiren ilişkiler ortamıdır.

Sözcüklerle dile getirilen düşünceleri anlama yeteneği sayesinde insan nasıl bütün insanlığın düşünce alanında kendisi için neler yaratmış olduğunu öğrenebiliyorsa, başkalarının düşüncelerini anlayabilme yeteneği sayesinde şu anda başka insanların

başlattıkları etkinliklere katılabiliyor, başkalarından edindiği ya da kendi yarattığı düşünceleri birlikte olduğu insanlara ve dünyaya kendisinden sonra gelecek olanlara aktarabiliyorsa; tıpkı bunun gibi, başka insanların şu anda yaşamakta oldukları ya da bütün insanlığın binlerce yıl önce yaşamış olduğu duygulara sanat aracılığıyla ulaşabiliyor, yine aynı yolla kendi yaşadığı duyguları başkalarına aktarıp onlarla duygu ortaklığı içine giriyor, duygudaş oluyor.

Sözcüklerle aktarılan düşünceleri anlama ve kendi düşüncelerini başkalarına aktarabilme yeteneği olmasaydı insanın hayvandan farkı olmazdı.

Bir başka yeteneğinden, sanattan yoksun olmasınınsa sonuçları bundan da kötü olur, en düşmanca duygularla, dağınık gruplar halinde ve tam bir yabanıllık içinde yaşıyor olurdu insanoğlu.

O bakımdan son kerte önemli bir etkinliktir sanat; konuşmanın insan için önemi ve insan hayatında tuttuğu yer ne ise, sanatınki de odur.

Yalnız vaazların, söylevlerin, özlü sözlerin, kitapların değil, birbirimize düşünce ve deneyimlerimizi aktardığımız sıradan sözün, “genel olarak söz”ün üzerimizdeki etkisi ne ise, geniş anlamıyla sanatın üzerimizdeki etkisi de odur, yaşamımızın her alanına sızmıştır sanat, fakat biz bu geniş anlamdaki sanatın değil, sözcüğün dar anlamıyla sanatın yalnızca bazı tezahürlerini sanat diye adlandırırız.

Biz yalnızca okuduğumuz şiir, öykü ve romanları, izlediğimiz oyun, yontu ve resimleri ya da dinlediğimiz müziği sanat olarak görmeye alışmışız… Ama bunların tümü yaşamımızda sürekli paylaşıp

durduğumuz sanatın küçücük bir parçasıdır ancak. Yoksa, insanın bütün yaşamı beşikten mezara dek hep sanatla doludur: Ninniler, bilmeceler, evlerimizin süsleri, öykünmeler, fıkralar, giysilerimiz, kiliselerde kullanılan gereçler, bayramlık eşyalar hep sanat yapıtlarıdır, sanatın etkinlik alanına giren şeylerdir. Biz duyguları yansıtan bütün insani etkinlikleri değil, bu etkinliklerden her nedense ayırdığımız ve özel önem verdiğimiz, özel anlam yüklediğimiz bazı etkinlikleri sanat olarak adlandırıyoruz yalnızca.

Dinsel duyuş ve düşünüşü yansıtan etkinlik alanı bütün insanların her zaman bu özel anlam ve önemi yükledikleri alan olmuş ve bütün sanat içinde küçücük bir yer kapsayan bu alanı sözcüğün en dolgun anlamıyla sanat olarak adlandırmış insanlar.

Antik çağda sanata böyle bakılmış örneğin: Sokratesler, Platonlar, Aristotelesler böyle bakmışlar; Yahudi peygamberler, ilk Hıristiyanlar böyle bakmışlar; Muhammed'i izleyenlerin de sanattan anladıkları daha farklı olmamış; günümüzün dindarlarının da sanata bakışları yine böyle.

İnsanlığın kimi öğretmenlerinin (örneğin Platon'un Devlet'inde), sonra ilk Hıristiyanların ve Muhammed'in katı izleyicileriyle Budistlerin, sanatı toptan yadsıdıklarını biliyoruz.

Sanat, nasıl olursa olsun, iyi bir şeydir, insana haz verir, şeklindeki bugünün yaygın anlayışının tersi düşünceye sahip olanlar, sanatın, tam tersine, hiç istememesine karşın insana bulaşabilen son derece tehlikeli bir şey olduğunu, sanat denen şeyin hayatımızdan sökülüp atılmasının vereceği kaybın, sanata izin vermenin vereceği kayıptan çok daha az olacağını savunmaktadırlar.

Sanatı tümden yadsıyan bu insanların haklı olduklarını söyleyebilmek olanaksız, çünkü yadsınması olanaksız bir şeyi yadsıyorlar onlar: İnsanların birbirleriyle ilişki kurmaları için zorunlu bir aracı, insanoğlunun yeryüzünde yaşamını sürdürebilmesinin kendisine bağlı olduğu ortamı yadsıyorlar. Bu böyle olmakla birlikte, güzelliğe hizmet etmek, yani insana haz vermek koşuluyla sanatın her türlüsünü başköşeye buyur eden şu bizim çağdaş Avrupa uygarlığımızın bunlardan daha haklı olduklarını söyleyebilmek de bir o kadar olanaksız.

Eskiden, insanın ahlakını bozan nesnelerin sanat nesneleri arasına girmesinden korkulur ve bunlar tümden yasaklanırdı. Şimdiyse, sanatın verdiği herhangi bir hazdan yoksun kalmaktan korkuluyor ve ne yapılıp edilip bunun korunmasına çalışılıyor. İkinci şaşkınlığın ilkinden çok daha kaba olmakla kalmayıp, verdiği sonuçlar bakımından da çok daha zararlı olduğunu düşünüyorum.

VI

Peki bu noktaya nasıl gelindi? Yani geçmişte kendisine ya izin verilen ya da tümüyle yadsınan sanat, nasıl oldu da günümüzde –haz vermesi koşuluyla– her zaman iyi bir şey olarak kabul görmeye başladı?

Bu, aşağıdaki nedenlerle böyle oldu.

Sanatın artamıyla ilgili değerlendirmelerimiz, bir başka deyişle sanatın bize verdiği duygular insanların hayat anlayışlarına, hayatta iyiliği ve kötülüğü nelerde gördüklerine bağlıdır. İyilik ve kötülük (hayır ve şer) ise, dinlerce belirlenen niteliklerdir.

İnsanlık daha aşağı, daha özel ve daha belirsiz bir hayat anlayışından, daha yüce, daha genel ve daha belirgin bir hayat anlayışına doğru dur durak bilmeyen bir hareket halindedir. Ve her harekette olduğu gibi bu harekette de ilerici, öncü olanlar vardır: Hayatın anlamını ötekilerden daha açık anlayanlar… ve bu öncülerin içinde de daima biri vardır ki, hem sözle, hem de yaşayışıyla hayatın anlamını ötekilerin hepsinden daha açık, daha yalın, daha güçlü bir biçimde dile getirir. Bu adamca dile getirilen hayatın anlamı ile, çoğu kez yine bu adamın belleğinde birikmiş olan söylence, gelenek, görenek ve törelerin tümüne birden din adı verilir. Din, belli bir zamanda, belli bir toplumda o toplumun en ilerici insanlarına daha yüce, daha yalın bir hayatın yönünü gösterir; toplumun geri kalanı da zaman içinde kaçınılmaz olarak o hayat anlayışına doğru yaklaşır. O bakımdan insan duygularının değerlendirmesinde ana ölçüt her zaman din olmuştur. İnsanların duyguları dince gösterilen ideale ne kadar yakın, onunla uyum içinde, onunla çelişik değilse, bunlar iyi duygulardır; bu idealden ne kadar uzak, onunla uyum içinde değil, çelişik ise, kötü duygulardır.

Din eğer –Yahudilerde olduğu gibi– hayatın anlamını tek Tanrı'ya tapmakta, onun istencine boyun eğmekte buluyorsa, bu Tanrı'ya ve onun yasalarına duyulan sevgiden kaynaklanan duygu iyi bir duygudur; bu duygunun aktarıldığı peygamber ayetleri, kutsal kitaplar, varoluş söylenceleri gibi sanatlar ise yüce sanatlardır. Öte yandan, bu Tanrı'nın yasalarına uymayan öbür (yabancı) tanrılara ve yabancı duygulara tapınma duygularını yansıtan her şey ise kötü sanat sayılacaktır. Eğer din hayatın anlamını dünya malında, dünya mutluluğunda, güzellikte, güçte buluyorsa, dünya sevinci, yaşama coşkusu yansıtan sanat iyi sanat sayılacaktır; buna karşılık

kırılganlık, yılgınlık, bezginlik gibi duyguların yansıtılmasına aracı olan sanat ise, tıpkı Greklerde olduğu gibi kötü sanat sayılacaktır. Hayatın anlamı eğer halkın esenliğinde ya da ataların sürdürdükleri yaşamın sürüp gitmesi ve onlara saygı duyulmasında bulunuyorsa, halkın esenliği uğruna kişisel esenliğinden geçmenin ya da ataları yüceltmenin, onların söylencelerini sürdürmenin sevincini yansıtan sanat iyi sanat, bunun tam tersi duyguları dile getiren sanat ise, Romalılarda, Çinlilerde olduğu gibi kötü sanat sayılacaktır. Eğer yaşamın anlamı kendini hayvansallıktan kurtarmada bulunuyorsa, ruhu yüceltip teni bayağı gösteren sanat Budistlerde olduğu gibi iyi sanat, bedensel tutkuları ateşleyen sanat ise kötü sanat sayılacaktır.

Bütün toplumlarda her zaman, neyin iyi neyin kötü olduğuna dair o toplumun bütün üyelerince paylaşılan dinsel bir bilinç söz konusudur ve sanatın aktardığı duyguların artamını belirleyen de bu dinsel bilinçtir. O bakımdan her halkta her zaman o halkın ortak dinsel bilincinden kaynaklanan duyguları yansıtan sanat iyi sanat olarak kabul edilir ve teşvik edilir; bu ortak dinsel bilinçle uyum içinde olmayan duyguları yansıtan sanat kötü kabul edilir, yadsınır; bunların dışında kalan muazzam sanat alanı ise –o sanat alanı ki, insanların birbirleriyle ilişki kurmalarının aracıdır– tümüyle görmezden gelinir ve ancak döneminin dinsel bilincine ters düştüğü zaman yadsınır. Bu bütün halklarda böyleydi: Greklerde, Yahudilerde, Hintlilerde, Mısırlılarda, Çinlilerde… ve Hıristiyanlığın ilk ortaya çıkışında.

İlk Hıristiyanlığın iyi sanat yapıtı olarak kabul ettiği yapıtlar İsa’ya sevgi duymaya, çileli yaşamı için ona acımaya, onu örnek almaya, dünya nimetlerini elinin tersiyle itip mazlumlaşmaya ve öteki insanlara sevgi duymaya çağıran söylenceler, yaşamöyküleri,

vaazlar, nasihatler, dualar, ilahiler… idi. Kişisel haz duygularını, kişisel tutkuları dile getiren bütün sanat yapıtları kötü kabul ediliyor, bu nedenle de –plastik betimlemenin yalnızca sembolik olanına izin verilerek– bütün plastik sanatlar putperest ilan ediliyor, tümden yadsınıyordu.

İsa öğretisini bütün gerçekliğiyle değilse de, yine de iğdiş edilmemiş, –daha sonra yapıldığı gibi– putlaştırılmamış biçimiyle benimseyen ilk Hıristiyanlarda bu durum böyleydi. Ama bu Hıristiyanlardan başka Konstantin, Büyük Karl, Vladimir zamanlarında olduğu gibi –halkların buyrukla Hıristiyanlaştırılmaları sonucu– İsa öğretisinden çok puta taparlığa yakın, kilise Hıristiyanlığı diyebileceğimiz bir başka Hıristiyanlık ortaya çıktı. Bu kilise Hıristiyanlığı, bambaşka bir yaklaşımı benimseyerek öğretisinin temeline insanların duygularını ve onların verdiği sanat yapıtlarını koydu. Kilise Hıristiyanlığı, gerçek Hıristiyanlığın en önemli ve en temel ilkesi olarak herkesin Baba ile doğrudan ilişkisi olmasını kabul etti; bununla da kalmadı, bütün insanların –Baba karşısında– kardeşliğinin ve eşitliğinin sonucu olarak her türlü baskının, zulmün yerini boyun eğmenin, mazlumluğun ve sevginin alacağını öngördü; ama göksel hiyerarşiye ilişkin böyle bir puta tapar mitoloji geliştirip bu mitolojiye –İsa'ya, Meryem'e, meleklere, havarilere, ermişlere, çilekeşlere… tek bunlara da değil, bunların tasvirlerine de– tapınılmasını savunmakla kilise Hıristiyanlığı, öğretisinin özüne kiliseye –ve onun normlarına– körü körüne inanmayı geçirmiş oldu.

Bu öğreti gerçek Hıristiyanlığa ne kadar yabancı, yalnız gerçek Hıristiyanlık karşısında da değil, Romalıların dünya görüşleri karşısında bile ne kadar bayağı olsa da, yine de onu benimseyen

barbar toplumlar için onların kahramanlarla, iyi ve kötü ruhlarla örülü eski tanrı inançları karşısında yüce sayılabilecek bir öğretiydi. O bakımdan da bu öğreti, kendisini benimseyen barbarlar için bir dindi. İşte zamanın sanatı da bu dinin temelleri üzerinde gelişmişti; bir sanat ki, Kutsal Bakire'ye, İsa'ya, meleklere, ermişlere, çilekeşlere… perestişe varan sofuca bir saygıyı, kiliseye körü körüne teslimiyeti, ermişlerden, çilekeşlerden korkmayı, esenliğe öbür dünyada kavuşulacağı umudunu iyi hasletler olarak yüceltiyor, bunlara karşı çıkan sanatları ise tümüyle kötü sanat olarak görüyordu.

Üzerinde sanatların geliştiği bu öğreti gerçek İsa öğretisi değil, onun çarpıtılmış biçimiydi; ama bu çarpıtılmış öğreti üzerinde gelişen sanat, her şeye karşın gerçek sanattı, çünkü içinde doğup geliştiği halkın dinsel dünya görüşüne denk düşüyordu.

Halk yığınlarıyla aynı duygu, aynı din temelini paylaşan ortaçağ sanatçıları, duygularını ve ruh durumlarını mimarlık, yontu, resim, müzik, şiir, dram gibi sanat alanlarına yansıtırken hiç kuşkusuz gerçek birer sanatçıydılar ve onların sanatsal etkinlikleri, bugün bize her ne kadar basit görünse de, kendi zamanları için bütün halkın paylaştığı, anladığı üstün etkinliklerdi.

Bu durum Avrupa toplumunun daha varsıl, daha eğitimli, yüksek çevrelerinin, kilise Hıristiyanlığınca tanımlanan yaşam anlayışının doğruluğundan kuşku duymalarına dek böylece sürüp gitti. Haçlı Seferleri'nden sonra papa egemenliğinin aşırı güçlenmesi ve bununla birlikte bu egemenliğin kötüye kullanılışındaki artışlar, geçmiş çağların bilgeliğiyle tanışılmasından sonra varlıklı sınıflardan insanların, bir yandan eski bilgelerin öğretilerindeki pırıl pırıl zekayı, apaçıklığı, duruluğu görmeleri, öbür yandan kilise öğretisinin İsa

öğretisiyle bağdaşmazlığının ayırdına varmaları kilise öğretisine olan inançlarını altüst etti ve onlar artık bu öğretiye eskisi gibi inanmaz oldular.

Bunlar her ne kadar kilise öğretisinin biçimselliklerine uyar gibi göründülerse de, özde artık bu öğretiye inanamıyorlardı, kiliseye gidip gelişleri de eskiden beri alıştıkları bir hareketi düşünmeden yinelemenin ötesine geçmeyen süredurumsal bir hareketti; bunda belki bir ölçüde de halkın kilise öğretisine hâlâ körü körüne inanmayı sürdürmesinin payı vardı, çünkü varlıklılar kendi çıkarlarının halkın bu inancını desteklemekte olduğunu görüyorlardı. Kısacası, kilise Hıristiyanlığı belli bir dönem, bütün Hıristiyan halkın ortak dinsel öğretisi olma niteliğini yitirdi: Bir kesim, yüksek tabaka üyeleri, yani iktidara ve paraya sahip olanlar, dolayısıyla da boş zamana, sanat üretme ve sanata destek olma olanaklarına sahip olanlar kilisenin din öğretisine inançlarını yitirirlerken, basit halk kiliseye ve onun sunduğu öğretiye körü körüne inanmayı sürdürdü.

Ortaçağın yüksek tabaka üyelerinin dine bakışları, eğitimli Romalıların, ilk ortaya çıkışında Hıristiyanlığa bakışları gibi oldu, yani halkın inandığına inanmadılar; öte yandan kendileri için bütün önemini yitirmiş, artık ömrünü tamamlamış kilise öğretisinin yerine koyabilecekleri herhangi bir inançları da yoktu bunların.

Romalılarla aradaki tek fark şuydu: İmparatorTanrı diyebileceğimiz kendi tanrılarına inancını yitiren Romalının, bütün o boyun eğdirdiği halklardan ödünç alınmış karmaşık mitolojiden herhangi bir şey çıkarabilmesi olanaksızdı, o nedenle de yepyeni bir dinsel dünya görüşünü benimseme zorunluluğu vardı; Katolik kilisesi öğretisinin gerçekliğinden kuşkulanmaya başlayan ortaçağ insanlarının ise yeni

bir dinsel öğreti aramalarına gerek yoktu. Katoliklik gibi çarpıtılmış biçimini din bilip iman ettikleri Hıristiyan öğretisi insanlık için öyle öteleri, öyle uzak geleceği kapsayan bir yol çiziyordu ki, onların yalnızca İsa öğretisini gölgelendiren çarpıtmaları bir yana atıp, bu öğretiyi bütün önemi ve anlamıyla değilse de bir bölümüyle –ama ne olursa olsun, kilisenin benimseyip içselleştirdiğinden daha büyük bir bölümüyle– benimsemeleri yeterliydi. Aslında yalnız Wycliffe, Hus, Luther, Kalvin gibi reformcuların değil, bütün kilisedışı Hıristiyanlık akımlarının ve egemen dinsel öğretiye başkaldırarak onun dışında küçük dinsel topluluklar kuran ve kendilerine bu nedenle sekterler denilen –pavlikianlar, bogomiller, valdenetsler gibi– bütün öteki kilisedışı Hıristiyanların yaptıkları da bundan başka bir şey değildi. Ama bu işi ancak yoksullar, "hükmetmeyenler" yapabilirlerdi, öyle de oldu zaten. Varlıklı ve güçlü olanlardan Fransisk Assizski gibi tek tük birkaç kişi, böyle bir öğretinin kendilerini sahip oldukları ayrıcalıklı konumdan yoksun bırakacağını bilmelerine karşın, Hıristiyan öğretisini yukarıda sözünü ettiğimiz gibi yaşamda karşılığı olan, canlı, duru anlamıyla benimsediler. Ruhlarının derinlerinde kilise Hıristiyanlığı inançlarını yitirmiş de olsalar, yüksek tabakaya mensup büyük çoğunluk ise, bu bir avuç kişinin yaptığını yapamadılar –ya da yapmak istemediler– çünkü kiliseden yüz çevirdikten, onun sunduğu değerler sistemini yadsıdıktan sonra benimsemeleri gereken Hıristiyan dünya görüşü, öz olarak bütün insanların eşit olduklarının kabulüne dayanan bir kardeşlik öğretisiydi; dolayısıyla da içinde doğup büyüdükleri, yaşadıkları, iyiden iyiye alıştıkları ayrıcalıkları yadsıyan bir öğretiydi. Böylece, ruhlarının derinlerinde artık ömrünü tamamlamış, kendileri için hiçbir gerçek anlam taşımayan bu kilise dinine inançlarını yitiren, ama öte yandan gerçek Hıristiyanlığı da

benimseyebilecek gücü gösteremeyen bu varlıklı insanlar, yani papazlar, krallar, kontlar, dükler ve bütün öteki güçlülerden oluşan egemen sınıflar, herhangi bir dinden yoksun kaldılar; kilise dinini desteklemeleri –o da, dinin yalnızca biçimsel yanlarıyla sınırlı bir destekti– bu dinin yararlandıkları ayrıcalıkları yasal görmesinin, onlara arka çıkmasının dayattığı bir zorunluluk nedeniyle idi. Gerçekteyse, tıpkı ilk çağların eğitimli Romalıları gibi bunlar da hiçbir şeye inanmıyorlardı. Öte yandan egemenlik, zenginlik, güç bunların elindeydi; sanata prim verenler, destek olanlar, sanatı yönetenler bu insanlardı. Ve işte sanat –insanların dinsel bilinçlerinden doğan duyguları ne kadar yansıttığına değil, sadece ne kadar güzel olduğuna, başka bir deyişle insana ne kadar haz verdiğine bakılarak değerlendirilen sanat– bu insanların arasında doğup gelişti.

Sahteliği ortaya çıkan kilise dinine artık inanmamaya başlayan, yararlandıkları bütün ayrıcalıkları yadsıyan gerçek Hıristiyanlığı ise benimseyebilme durumunda olmayan ve sonuçta hayatı kavramada dinsel dünya görüşünden yoksun kalan güç sahibi bütün bu varlıklı insanlar, ister istemez yeniden yaşamın anlamını kişinin haz duymasında bulan putperest dünya görüşlerine döndüler. Böylece yüksek sınıflar arasında “bilim ve sanatta yeniden doğuş” adı verilen, özünde yalnızca her türlü dinsel inancın yadsınmasından da öte, bunların tümüyle gereksiz olduklarının kabulüne dayanan bir eğilim doğdu.

Kilise akaiti, özellikle de Katoliklik, öylesine birbirine ilmeklenmiş bütünsel bir yapı içindedir ki, bütün yapıyı yıkmadan hiçbir değişiklik, düzelti yapamazsınız. Papanın yanılmazlığıyla ilgili olarak duyulan ilk kuşkuları –ki o sıralar bütün eğitimli insanlar duymaya başlamıştı bu

kuşkuyu– ister istemez, Katolik söylencelerin gerçekliğinden de kuşku duyulması izledi. Söylencelerin gerçekliğinden kuşkulanılması ise yalnız papalığı ve Katolikliği değil, İsa'nın tanrılığını, yeniden dirilmesini, teslisi… kısacası bütün dogmalarıyla birlikte bütün kilise inancını ve tabii onunla birlikte de –sadece söylenceler öyle dediği için– kutsal kabul edilen "kitap"ın otoritesini yerle bir ediyordu.

Sonuç olarak, dönemin yüksek tabaka üyeleri, hatta papa ve üst düzey din adamları aslında hiçbir şeye inanmıyorlardı. Bu insanlar kilise akaitine inanmıyorlardı, çünkü onun temelsizliğini anlamışlardı; Fransisk Assizski, Helçitski ve sekterlerin çoğunda gördüğümüz gibi İsa'nın ahlaksal, toplumsal öğretisini benimseyemiyorlardı, çünkü bu durumda ayrıcalıklı toplumsal konumlarının altüst olacağını biliyorlardı. Böylece bu insanlar dinsel dünya görüşünden yoksun kaldılar. Bu ise, bu insanların iyi ve kötü sanatı birbirinden ayırmak için kişisel haz duygusundan başka bir ölçütlerinin olmaması demekti. İyinin ölçütü olarak hazzı, yani güzeli kabul eden Avrupa'nın yüksek tabaka üyeleri, böylece –vaktiyle Platon'un da mahkûm ettiği– eski Yunan'ın kaba sanat anlayışına döndüler ve bu anlayışa uygun bir sanat kuramı geliştirdiler.

VII

Yüksek sınıf üyelerinin kilise Hıristiyanlığına inançlarını yitirmelerinden sonra iyi ve kötü sanatın ölçütü güzellik, yani sanattan alınan haz oldu ve yüksek sınıflar arasında kendiliğinden sanata bu bakış açısını doğrulayan bir estetik kuram doğdu; bu kurama göre sanatın amacı güzeli ortaya çıkarmaktı. Kuramın izleyicileri, kuramlarının gerçekliğini kanıtlayabilmek için bunun

kendilerince yaratılmış bir kuram olmadığını, eşyanın tabiatı gereği var olan bir kuram olduğunu ve bunu eski Yunanlıların da bildiklerini öne sürdüler. Ancak bu savın oldukça keyfilik taşıdığını ve eski Yunanlılarda iyi (to agadon) kavramıyla güzel (to calon) kavramı arasında fazla belirgin bir fark bulunmamasından başka ciddi herhangi bir kanıta sahip olmadığını söylemek zorundayız.

En yüksek mükemmellik düzeyine ulaşmış iyi, güzelle arasında hiçbir ortak nokta bulunmadığı gibi, çoğu kez onunla çelişir bile; Yahudilerin kalubeladan beri bildikleri, ancak eksiksiz ifadesini Hıristiyanlarda bulan bu gerçek eski Yunanlılarca bilinmiyordu; onlar güzelin güzel olmakla kalmayıp ille iyi de olması gerektiğini düşünüyorlardı. Aslında Sokrates, Platon, Aristoteles gibi ilerici düşünürler iyinin güzel ile örtüşmeyebileceğini hissediyorlardı. Sokrates güzeli doğrudan doğruya iyiye tabi kıldı; Platon iki kavramı birleştirmek için ruh güzelliğinden söz etti; Aristoteles sanatın insanları ahlaken etkilemesi (caqarsiz)[82] gerektiği düşüncesini dile getirdi; ama yine de bu düşünürler bile güzelle iyinin örtüşmesi gerektiği tasavvurundan vazgeçemediler.

O nedenle de her iki kavramı bir arada dile getiren calocagaqia (güzeliyi) diye bir bileşik sözcük doğdu zamanın Yunancasında

Yunan düşünürleri, Budizm ve Hıristiyanlıkta dile getirilen iyi kavramına yakınlık duymaya ve iyi ile güzel arasındaki ilişkiyi karıştırmaya başlamış gibiydiler. Platon'un güzel ve iyi konusundaki görüşleri çelişkilerle doludur. Her türlü inancını yitiren Avrupa insanı da işte bu karışık, kendi içinde çelişik kavramı yasa düzeyine yükseltmeye, işin özünü güzel ile iyinin birleşmesinin oluşturduğunu kanıtlamaya çabaladı; yani onlara göre güzel ile iyi örtüşmeliydi; eski

Yunanlı için bir anlamı olan, ama bir Hıristiyan için hiçbir anlamı olmayan calocagaqia kavramı insanlık için en yüce ideali oluşturmalıydı. Ve bu yanlış anlama, bu karmaşa üzerine kuruldu yeni bilim, estetik. Bu yeni bilime bir haklılık kazandırabilmek için, eski sanat öğretileri, sanki eski Yunan'da da estetik diye bir bilim varmış sanısı yaratacak şekilde yeni bir yorumdan geçirildi.

Gerçekteyse, eskilerin sanat denince anladıkları şey bizim anladığımıza hiç benzemiyordu. Örneğin Bénard, Aristoteles'in Estetiği[83] adlı kitabında çok haklı olarak şunları söylüyor: *"Pour qui veut y regarder de près, la théorie du beau et celle de l'art sont tout à fait séparées dans Aristote, comme elles le sont dans Platon et chez leurs successeurs."*[84]

Gerçekten de, eskilerin sanat anlayışlarının bizim estetik anlayışımızı doğrulamak şurada dursun, bu estetiğin güzel öğretisinin tam tersi bir noktayı savunduğu bile söylenebilir. Öte yandan, Schassler'den başlayıp Knight'a kadar bütün estetikçiler ağız birliği etmişçesine güzelin bilimi olan estetiğin ta Sokratesler, Platonlar, Aristoteleslerle başladığını ve kısmen Epikurosçular, kısmen de Seneca, Plutarkhos gibi (Plotin'e varana dek) Stoacılarla devam ettiğini söylerler; ama işte 4. yüzyılda ne olduysa oldu ve bu bilim talihsiz bir şekilde ortadan kayboldu, bundan sonraki bin beş yüz yıl boyunca da hiç ortalarda görünmedi; bin beş yüz yıllık bir zaman aralığından sonra, ancak 1750 yılında Almanya'da, Baumgarten'in öğretisi içinde yeniden rastlayabildik kendisine.

"Plotin'den sonra," der Schassler, "güzelin ve sanatın dünyasına şuncacık olsun bilimsel bir ilginin duyulmadığı koskoca bir on beş yüzyıl geçti." Schassler'e göre bu bin beş yüz yıl estetik adına,

estetiğin bir bilim olarak inşası adına kaybolmuş bir zaman dilimidir. [85]

Hiç de gerçeği yansıtmayan bir saptama. Estetik bilimi, güzelliğin bilimi ne ortadan kayboldu, ne de kaybolabilir; çünkü hiçbir zaman var olmadı böyle bir bilim; olan yalnızca, eski Yunanlıların da bütün öteki insanlar gibi ve bütün öteki şeylerde olduğu gibi sanatı iyiliğe (kendi anladıkları iyiliğe) hizmet ettiği zaman iyi, buna ters düştüğü zaman ise kötü görmelerinden ibaretti. Aslında Yunanlılar manevi yönleri öyle az gelişmiş bir toplumdu ki, iyiliği ve güzelliği birbirini tutan, birbiriyle örtüşen kavramlar olarak görüyorlardı ve işte 18. yüzyıl insanlarının uydurduğu, Baumgarten'in ise özel olarak işleyerek kuramını geliştirdiği estetik bilimi de onların bu geri kalmış görüşleri üzerine inşa edilmiştir. Bénard'ın Aristoteles ve onu izleyen düşünürler üzerine yazdığı güzel kitabı ile Walter'in Platon üzerine yazdığı kitabını okuyan herkesin de apaçık göreceği gibi eski Yunanlılarda hiçbir zaman estetik diye bir bilim olmamıştır.

Estetik kuramlara ve bir bilim olarak estetik adına ilk kez yüz elli yıl kadar önce, Hıristiyan Avrupa'nın zengin sınıfları arasında rastlandı: İtalyanlar, Hollandalılar, Fransızlar, İngilizler… değişik halklarda aynı anda ortaya çıktı kavram. Estetiğin kurucusu, onu bilimsel, kuramsal içeriğine kavuşturan kişi Baumgarten'dir.

Baumgarten, Almanlara özgü bilgiçce denebilecek bir ayrıntı ve simetri düşkünlüğüyle işte böyle tuhaf bir kuram uydurup bunu kağıda döktü. Dünyada hiçbir kuram –hele böylesine temelsiz, asılsız bir kuram– kültürlü kalabalıklarca kendisine küçücük bir eleştiri bile yöneltilmesi akla getirilmeksizin böylesine bağıra basılmamıştır. Bu kuram yüksek sınıfların o kadar hoşlarına gitti ki,

öne sürdüğü belli başlı ilkelerdeki onca keyfiliğe, savrukluğa, yarım yamalaklığa, yalapşaplığa karşın gerek bilginler, gerekse bilgin olmayanlarca hikmetinden sual olunmaz peygamber kelamı gibi yinelendi durdu.

Nasıl, *habent sua fata libelli pro capite lectoris*[86] ise, kimi kuramlar da içinde doğdukları topluma göre *habent sua fata*'dır; hatta kuramlar konusunda bu iyice böyledir; yani kuramların da yazgılarını belirleyen, içinde doğdukları –ve onun için doğdukları– toplumdur, o toplumun yaşadığı yanılgı ortamı, üzerinde yürümekte olduğu yanlış yoldur. Kuram eğer toplumun belli bir kesiminin içinde bulunduğu sahte, iğreti durumu aklıyor, haklı gibi gösteriyorsa, bu kuram ne kadar yalapşap, hatta asılsız, sahte bir kuram olursa olsun, o belirli toplum kesimince bir din gibi benimsenir, bağra basılır. Malthus'un, dünya nüfusunun geometrik hızla, gıda ürünlerininse aritmetik hızla artma eğiliminde olduğu, bunun sonucunda da dünyayı aşırı nüfus artışının beklediğine ilişkin hiçbir sağlam temele dayanmayan ünlü kuramı için de bu böyledir; yine Malthus'un buradan yola çıkarak geliştirdiği, insanlığın ilerlemesinin temelini ayakta kalma –varlığını sürdürebilme– savaşı ve ayıklanmanın oluşturduğu kuramı için de bu böyledir. Yine Marx'ın, günümüzde pek yaygınlık kazanmış olan, kapitalizmin özel üretim olarak ne varsa tümüyle içine almasıyla gerçekleşecek ekonomik ilerlemenin kaçınılmazlığına ilişkin kuramı için de bu böyledir. Ne denli temelsiz, ne denli insanoğlunun bunca zamandır bildiği, bilincine erdiği şeylere aykırı ve ne denli apaçık bir şekilde ahlaksızca olurlarsa olsunlar, bu kuramlar hiç eleştirilmeden bir inanç gibi benimseniyor ve ta ki kendilerini ortaya çıkaran ve haklıymış gibi gösteren koşullar yok olana ya da ne denli saçma oldukları artık yadsınamayacak bir biçimde ortaya çıkana dek –

kimileyin yüzyıllar boyunca– tutkulu bir kendinden geçişle bunların propagandaları yapılıyor. Baumgarten'in insanı hayrete düşüren İyi, Güzel ve Gerçek (üçleme) kuramına göre ise, meğer 1800 yıldır Hıristiyan yaşamı sürdüren halkların sanat adına yapabilecekleri en güzel şey, 2000 yıl öncenin köleci toplum düzeninde yarıyabanıl bir hayat süren, ancak çıplak insan bedenlerini çok güzel betimleyen ve hoş, incelikli yapılar yapan halklarının sahip oldukları şeyleri yaşam ideali olarak seçmekmiş. Bütün bu tutarsızlıkların kimse ayırdına varmıyor. Bilim adamları, güzelgerçekiyi'den oluşan estetik üçlemenin bir üyesi olarak güzel üzerine uzun, başı sonu belirsiz, dumanlı, puslu incelemeler yazıyorlar. Felsefeciler olsun, estetikçiler olsun, sanatçılar ya da romancılar, fıkra yazarları, sıradan yurttaşlar olsun, pek çok kişi, üçlemenin üyelerini de *das Schöne*, *das Wahre*, *das Gute* – *le Beau*, *le Vrai*, *le Bon* diye büyük harflerle yineliyorlar ve bütün bu insanlar artık neredeyse kutsallık kazanmış bu sözcükler ağızlarından döküldüğü zaman, bütün düşüncelerini, yargılarını yaslayabilecekleri açık, kesin, belirgin bir şey söylediklerini sanıyorlar. Gerçekteyse bu sözcükler herhangi bir belirgin anlamdan yoksun oldukları gibi, bir de mevcut sanatlara açık, kesin, belirgin bir anlam verilmesine engel oluyorlar. Öyleyse bu sözcüklere neden gereksiniliyor? Her türden duygunun yansıtılmasına aracı olan ve yansıttığı bu duygular bize haz verdiği anda kendisine sahte bir önem ve anlam yükleyiverdiğimiz sanatı haklı göstermekten başka bir nedeni yok bunun.

Yapılması gereken tek şey, bir süre için bu üçlemeyi adeta dinsel üçleme gibi gerçek kabul etmekten vazgeçmek ve birbirinden tümüyle farklı, ölçütleri birbirine uymaz, anlam açısından yan yana getirilemez bu üç ayrı kavramı tek bir yapı içinde bir araya getirmekle

nasıl abuk sabuk bir iş yaptığımızı hiçbir kuşkuya yer bırakmayacak biçimde anlamak için, bu üçlemeyi oluşturan sözcükleri kullandığımızda tam olarak ne demek istediğimizi kendimize sormaktır.

İyi, güzel ve gerçek… bu üç kavramın üçü de aynı yücelikte görülüyor, üçü de temel kavram, metafizik kavram olarak kabul ediliyor. Gerçeklikle hiçbir ilgisi olmayan bir kabul bu.

İyi, yaşamımızın sonu hiç gelmeyecek, en yüce amacıdır. İyi nedir hiç bilmesek, iyiden hiçbir şey anlamasak da, yaşamımız iyiye –yani Tanrı'ya– yönelişten, iyiye doğru atılıştan başka bir şey değildir.

İyi, gerçekten de metafizik açıdan bilincimizin özünü oluşturan temel kavramdır; akılla tanımlanamayan kavramdır.

İyi, tanımlanamayan, ama kendisinden başka her şeyi tanımlayan kavramdır.

Güzel'e gelince, sözcük anlamını bir yana bırakıp bizim ne anladığımıza bakacak olursak, insanın hoşuna giden şeydir güzel.

Güzel kavramı, iyi kavramıyla bağdaşmak şurada dursun, hatta sanki onunla karşıt anlamlı gibidir; zira iyi kavramı çoğu kez tutkulara egemen olmayı içerir; güzel ise bütün tutkularımızın temelini oluşturur.

Kendimizi güzel'e verdikçe, iyi'den uzaklaşırız. Biliyorum, bu vurgulama yapıldığında hep manevi güzellikten söz edilir; ama hiç kuşkusuz bir sözcük oyunu yapılmaktadır burada, çünkü manevi güzellikle kastedilen şey, elbette iyi'dir. İster manevi güzellik deyin,

ister iyi, bu kavram güzellik denildiğinde kastedilen şeyle hiç bağdaşmadığı gibi, çoğu kez ona taban tabana terstir.

Gerçek'e gelince, düşsel üçlemenin bu üyesinin, güzel ve iyi ile birlik içinde olması söz konusu bile değildir; güzel ve iyinin birbirlerine uzak oluşlarından daha da uzaktır o bu ikisine; bağımsız, kendi başına bir kavramdır gerçek.

Yalnızca anlatımdaki (ortaya çıkandaki, görünendeki) uygunluğa gerçek diyoruz biz, ya da bir nesneyi kendisinin özüyle tanımlamaya, ya da genel geçer, herkesçe benimsenmiş nesne anlayışına… Güzelle gerçek arasındaki ilişki nedir öyleyse? Ve tabii bunun hemen ardından, iyi ile gerçek arasındaki ilişki?

Güzel ve gerçek, iyiye eşit, iyi ile aynı özü oluşturan bir kavram olmadıkları gibi, bunların iyi ile hiçbir zaman yolları da kesişmez.

Dile getirilenin (gösterilenin) nesnenin özüyle uygunluğudur gerçek; bu yüzden de iyiye ulaşmanın araçlarından biridir; ama kendi başına ne iyidir o, ne güzeldir, ne de onlarla herhangi bir şekilde yan yana gelebilir.

Nitekim Sokrates, Pascal ve başka pek çok düşünür, nesnelere ilişkin gerçeğin bilinmesini hem gereksiz, hem de iyiyle bağdaşmaz bulmuşlardır. Gerçeğin güzelle hiçbir ortak yanı olmadığı gibi, çoğu kez bunlar birbirlerine ters dururlar; çünkü gerçek çoğu kez yalanı açığa çıkararak güzelin başlıca niteliği olan yanılsamayı alaşağı eder.

Ölçütleri farklı, birbirine yabancı bu üç kavramın tam bir başına buyruklukla tek bir bütün içinde birleştirilmesi, tuhaflar tuhafı bir kuramın da temelini oluşturdu: Bu kurama göre biri iyi, öbürü kötü

duygular aktaran iyi sanatla kötü sanat arasında hiçbir fark yoktur ve yine bu kurama göre, sanatın en bayağı tezahürlerinden biri, yalnız haz uğruna yapılan sanat, en üstün sanattır. (Oysa insanlığın gelmiş geçmiş bütün öğretmenleri, insanları bu konuda dikkatli olmaları için uyarmışlardır.) Böylece de sanat, varoluş nedenine yabancılaşarak önemli bir iş olmaktan çıktı. O artık avare takımının boş eğlencesiydi.

VIII

Ama sanat, eğer insanlara ulaşmak istedikleri o en yüce ve en iyi duyguları aktarmak amacı taşıyan bir insan etkinliğiyse, o zaman nasıl oldu da insanlık belli bir süre, uzunca denilebilecek bir süre –kilise öğretisine inanmaya son vermelerinden günümüze dek– bu önemli etkinlikten yoksun olarak yaşayabildi ve onun yerine insana tek verdiği şey haz olan, bayağının bayağısı bir sanat etkinliğiyle yetinebildi?

Bu soruyu yanıtlayabilmek için önce, sanatımızı bütün insanlığın gerçek sanatı olarak görme şeklinde sıkça yapılan bir yanlışı düzeltmemiz gerekiyor. Gerçekten de, Kafkasyalı isek en mükemmel insan ırkının Kafkas ırkı olduğuna inanırız saf saf, eğer İngiliz ya da Amerikalı isek en mükemmel ırk Anglosakson ırkıdır, Alman isek Cermen ırkıdır, Fransız isek GalLatin ırkı ve eğer Rus isek Slav ırkıdır. Tabii sanatımız söz konusu olduğunda da kendi sanatımızın yalnız en hakiki değil, en iyi, en mükemmel, biricik (tek) sanat olduğundan hiç kuşkumuz yoktur. Ne var ki bizim sanatımız, tıpkı bir zamanlar biricik kitap kabul edilen İncil örneği, biricik sanat olmadığı gibi, bütün Hıristiyanlık dünyasının sanatı bile değildir; o yalnızca insanlığın bu kesiminin –Hıristiyanlığın– küçücük bir bölümünün

sanatıdır. Yahudi, Yunan, Mısır halk sanatı denilirdi bir zamanlar; şimdi bütün halk için ortak sanat anlamında Çin, Japon, Hint sanatları da denilmeye başlandı. Rusya'da bu şekilde bütün halk için ortak sanat Pyotr'dan önce vardı; Avrupa toplumlarında ise 13, 14. yüzyıllarda vardı; ama Avrupa toplumlarının yüksek sınıflarının kilise öğretisine inançlarını yitirmelerinden ve bu arada gerçek Hıristiyanlığı da benimsemedikleri için inançsız kalmalarından sonra, Hıristiyan halkların yüksek sınıflarının sanatı diye bir sanattan söz edilebilmesi mümkün değildi. Hıristiyan halkların yüksek tabakalarının kilise Hıristiyanlığına inançlarını yitirmelerinden sonra, yüksek sınıfların sanatı halkın sanatından ayrışmaya başladı ve iki ayrı sanat ortaya çıktı: Halkın sanatı, efendilerin sanatı. O bakımdan, “Nasıl oldu da insanlık belli bir dönem gerçek sanattan yoksun bir şekilde –onun yerine yalnızca hazza hizmet eden sanatı koyarak– yaşayabildi?” sorusunun yanıtı şu olacaktır: Gerçek sanattan yoksun yaşayan bütün insanlık değildi, hatta onun önemli sayılabilecek bir kesimi de değildi, yalnızca Hıristiyan Avrupa toplumlarının yüksek sınıflarıydı ve onlar da görece çok kısa bir dönem yaşadılar bunu: Rönesans ve Reform'un başlangıcından şu son zamanlara dek.

Gerçek sanattan yoksun oluş tam kendisinden beklenen sonucu verdi: Gerçek sanat yerine haz amaçlı sanata sarılan sınıf tam bir ahlaki çöküntü içine girerek sefih bir yaşam sürmeye başladı. Bütün o karışık, anlaşılmaz sanat kuramlarının; sanat üzerine bütün o sahte, çelişik yargıların; en önemlisi de sanatımızın girdiği yanlış yolda çamura saplanıp kalmasının nedeni, bizim yüksek sınıfların sanatının biricik gerçek, biricik evrensel sanat olduğu şeklindeki –sahteliği, gerçekdışılığı apaçık ortada olan– şaşırtıcı savın genel kabul görerek kuşku duyulmaz gerçeklik olarak benimsenmesidir. Bu

savın değişik dinsel inançlardan kişilerin kendi dinlerinin biricik gerçek din olduğu şeklindeki keyfi, hikmeti kendinden menkul savlarıyla tam bir özdeşlik içinde olduğu tartışma götürmez biçimde ortada olmasına karşın, yine de çevremizdeki hemen herkes doğruluğundan ufacık da olsa kuşkuya kapılmaksızın, tam bir inanla, güvenle, sakin sakin hep bu savı yineleyip durmaktadır.

Bizim sahip olduğumuz sanat herkesin sanatıdır, bu sanat tek gerçek sanattır, biricik sanattır diyoruz… Oysa yalnızca insanlığın üçte ikisi de değil, bütün Asya ve Afrika halkları bu biricik yüce sanattan habersiz biçimde yaşayıp ölüyorlar. Bu da bir yana, bizim Hıristiyanlık dünyasını bile ele aldığımızda insanların herhalde yüzde birinden daha azı yararlanıyordur şu herkesin sanatı dediğimiz sanattan; Avrupalı Hıristiyan insanlarımızın yüzde doksan dokuzu ise, kuşaklar boyunca yoğun bir çalışma temposu içinde, bu sanatın zevkinden yoksun olarak yaşayıp ölüyorlar; –durum böyle olmayıp da yararlanmak olanağı bulmuş olsalardı bile, herhalde hiçbir şey anlamayacaklardı bu sanattan. Bize verilen estetik kuramlar sonucunda, sanatı ya düşüncenin, Tanrı'nın, güzelliğin en yüce tezahürlerinden biri ya da en yüce manevi haz olarak kabul ederiz; bunun dışında kabul ettiğimiz bir başka şey de, bütün insanların maddi değilse bile manevi nimetler alanında eşit haklara sahip olduğudur; ama öte yandan Avrupalı insanlarımızın yüzde 99'u, bizim –kendilerinin asla yararlanmayacakları– sanatımızı üretebilmemiz için gerekli işleri yapmak adına dur durak bilmeksizin çalışırlar, ölürler; ama biz buna karşın gayet sakin bir şekilde, ürettiğimiz sanatın herkesin sanatı olduğunu, hakiki, gerçek, biricik, sanat olduğunu savunuruz.

Ürettiğimiz sanat hakiki sanat olsaydı, bütün halkın bundan yararlanması gerekirdi, şeklindeki itiraza verilen yanıtsa genellikle şudur: Eğer var olan sanattan şu anda herkes yararlanamıyorsa, bunun suçlusu sanat değil, toplumdaki yanlış yapılanmadır; gelecekte kol emeği yerini kısmen makinelere bırakacak, kısmen de kol emeğine bağlı işlerin dağılışındaki yanlışların giderilmesiyle bu işler hafifleyecek, böylece de sanatın üretilmesi için gerekli işler sıraya bindirilmiş olacaktır; sonuçta kimse dekor değiştirmek için ömrü boyunca sahne altlarında ya da sahne gerisinde oturmak zorunda kalmayacak, kimse ömrünü piyano ya da korno yaparak, kitap dizip kitap basarak geçirmeyecek; bütün bu işlerde çalışan insanlar da –günde birkaç saat çalışmaları yeterli olacağı için– sanatın bütün nimetlerinden yararlanacaklar.

Bizim şu imtiyazlı sanatımızın savunucularının öne sürdükleri şeyler kısaca bunlar; ama bana kalırsa bu söylediklerine kendileri de inanmıyorlar, çünkü bizim o ince sanatımızın varlığını halk yığınlarının içinde bulunduğu kölelik koşullarına borçlu olduğunu ve bu kölelik sürdükçe var olabileceğini bilmiyor olamazlar; keza yazarmüzisyen, dansçıoyuncu gibi sanat erbabının da sanatlarında o kusursuz incelik düzeyine ulaşmaları ve birbirinden incelikli sanat yapıtları ortaya koyabilmeleri ancak işçilerin soluk almamacasına çalışmaları sayesindedir; yine bu incelikli sanat yapıtlarını değerlendirebilecek ince zevkli topluluğun da ancak işçilerin dur durak bilmeyen çalışmaları sayesinde var olabileceğini unutmamak gerek. Sermayenin boyunduruk altında tuttuğu köleler özgürleşmeyegörsünler, ne böylesi ince sanatlar kalır ortada, ne ince sanatlardan anlayan ince topluluklar.

Olacak şey değil, ama varsayalım ki sanattan –şu bizim sanatımızdan– halk yığınlarının da yararlanabilmelerini olanaklı kılacak birtakım yollar, yöntemler bulundu… bu durumda da şu bizim ince sanatın herkesin sanatı olacağını öne sürebilmek olası değildir, çünkü bu sanat halk yığınlarına tümüyle kapalı, onların asla anlayamayacakları bir sanattır. Eskiden Latince şiirler yazılırdı, halkın asla anlamadığı, anlayamayacağı; şimdiki sanat yapıtlarının da Sanskritçe yazılmışlarcasına anlaşılmaz olduğu görülmüyor mu halk için? Buna da genellikle şu yanıtı verirler: Halk eğer bizim sanatımızı şu anda anlayamıyorsa, bu yalnızca onun gelişmemişliğini gösterir, sanatta atılan her yeni adım için bu durum söz konusudur. Önce anlaşılmaz, yadırganır, sonra alışılır, anlaşılır.

“Bugünkü sanatla ilgili olarak da bu böyle,” diyor, bizim ince sanat savunucuları. “Bu ince sanatın yaratıcıları olan bizler kadar eğitimden geçtiği, aydınlandığı, bilinçlendiği zaman, halk da bizim sanatımızı anlayabilecektir.” Ne var ki, ilk savdan da haksız bir sav bu; çünkü biliyoruz ki, seçkinlerin, yüksek sınıfların ürettikleri od, destan, dram, kantat, pastoral, resim vb. türden sanat yapıtlarının çoğu, yaratıldıkları dönemdeki soyluları, yüksek sınıf üyelerini büyülemiş, yalnızca onların hayranlığını kazanmış; ne yaratıldıkları dönemde, ne de daha sonra halk yığınlarınca anlaşılamamış, değerlendirilememiş ve en başta nasıl varlıklıların gönül eğlencesi idi iseler, yine öylece kalmışlar, yalnızca onlar için bir anlam ifade etmişlerdir. Buradan, bizim bugünkü sanatımızla ilgili olarak da aynı şeyin olacağı sonucu çıkarılabilir. Halkın zaman içinde bizim sanatımızı anlayabileceğine kanıt olarak, halkın daha önce hoşlanmadığı ve adına klasik denilen birtakım sanat yapıtlarının (şiir, müzik, resim vb.) dört bir yandan ve sürekli olarak kendisine

sunulmasından sonra bunlardan hoşlanmaya başladığını gösteriyorlar; ama bu kanıtlasa kanıtlasa, kalabalıkların –o da yarı yarıya dejenere olmuş kentsel kalabalıkların– beğenileri değiştirilerek neye isterseniz alıştırılabileceğini kanıtlar. Ayrıca unutmamak gerekir ki, bu sanatın üretimi de, seçimi de o kalabalıklar tarafından yapılmamış, birtakım genel yerlerde adeta yakalarına yapışılarak dayatılmıştır bu sanat… Çalışan halkın çok büyük bir kesimi için bizim sanatın, hem pahalılığından dolayı ulaşılmaz, hem de bütün emekçi kitlelerin içinde bulunduğu çalışma koşullarına yabancı bir avuç insanın duygu dünyalarını yansıtan içeriğinden dolayı anlaşılmaz olduğu ortadadır. Varlıklı sınıftan birine haz veren şey bir işçi için hiçbir anlam taşımaz, onda hiçbir duygu uyandırmaz ya da varlıklı, avare, doygun insanda yarattığı duyguların tam tersi duygular uyandırır. Günümüzün sanatının içeriğini oluşturan onur, yurtseverlik, aşk gibi duygular bir emekçide yalnızca şaşkınlık, küçük görme ya da öfke gibi duygular uyandırır. İşçilere boş zamanlarında –genel olarak kentlerde yapıldığı gibi– konserlere, resim sergilerine gitme, kitaplar okuma, özetle bugünün sanatını oluşturan her şeyden yararlanma olanağı sağlansa, avareler, tembeller takımına uzak kalabildiği ölçüde –başka bir deyişle işçi kalabildiği ölçüde– bizim şu ince sanatımızdan hiçbir şey anlamayacaktır; anlasa bile anladıklarının çoğu onun ruhunu yüceltmek şurada dursun, tam tersine onda ahlak fesadına yol açacaktır. Sonuç olarak, yüksek sınıfların sanatının bütün halkın sanatı olamayacağı konusu, düşünen insanlar için, içtenlikli insanlar için en ufak kuşkuya yer bırakmayan apaçık gerçekliktir. O nedenle de, sanat eğer önemli bir şeyse, –sanata tapınanların sevdikleri deyişle– tıpkı din gibi bütün insanlara gerekli bir ruhsal esenlik işiyse, o zaman herkes onu

kolayca anlayabilmelidir. Sanat eğer bütün halkın sanatı olmazsa, iki olasılık söz konusu demektir: Ya sanat öne sürüldüğü gibi önemli bir iş değildir ya da bizim sanat olarak adlandırdığımız sanat önemli bir iş değildir.

Bu ikilem çözümsüz olduğu için, aklı çok, ahlakı kıt kişiler tarafından ikilemi oluşturan ayaklardan biri –halk yığınlarının sanattan yararlanma hakları– yok sayılarak, sorunun tam bir gözü karalıkla çözümlendiğini görüyoruz. Bunlar açıkça sanattan en yüksek hazzı *“schöne Geister”*in, romantiklerin deyişiyle seçilmişlerin ya da Nietzschecilerin deyişiyle “üstün insanlar”ın alabileceğini, geri kalan “sürü”nün ise bu hazzı duyma yetisi olmadığı için, bunların ancak seçkinlerinüstünlerin yüksek hazlarına hizmet edebileceğini söylüyorlar. Bu tür görüşler dile getiren insanlar hiç değilse rol yapmıyor, bir araya getirilemez şeyleri bir araya getirmeye çalışmıyor, somut olguyu olduğu gibi kabul ederek bizim sanatımızın yalnızca yüksek sınıfların sanatı olduğunu itiraf ediyorlar. Bizim toplumumuzda sanatla uğraşan herkesin sanattan anladığı şey, özde bundan başka bir şey değil.

IX

Avrupalı yüksek sınıfların kilise Hıristiyanlığına inançsızlıklarının sonucu, dinsel bilinçten kaynaklanan yüce duyguları yansıtma amacı taşıyan sanat etkinliğinin yerini, belirli bir gruba en yüksek hazzı verme amacı taşıyan sanat etkinliğinin alması oldu. Ve sonuçta uçsuz bucaksız sanat alanı içinde, yalnızca belli bir grup insana haz veren etkinlikler sanat olarak adlandırılmaya başlandı.

Koskoca sanat alanından bir bölümün ayrılarak hak etmediği bir şekilde önemli sanat olarak adlandırılmasının Avrupa toplumları için yarattığı ahlaksal sorunlar şurada dursun, sanattaki bu büyük sapma, bozulma sanatın kendi gücünü kemirdi, hatta onu yok oluşun eşiğine getirdi. Bunun yarattığı ilk sonuç, sanatın o kendine özgü, sonsuz çeşitlilikte ve derinlikteki dinsel içeriğinden yoksun kalması, yoksullaşması oldu. İkinci sonuç ise, küçük bir grup insanı dikkate aldığı için bu sanatın biçimsel güzelliğini yitirerek aşırı süslü, tumturaklı ve belirsiz bir niteliğe bürünmesi oldu. Üçüncü ve en önemli sonuca gelince, sanatta içtenliğin sona ermesiydi bu, uyduruk ve ussal bir sanat söz konusuydu artık.

İlk sonucun, içerik yoksullaşmasının nedenini yaratılan yapıtların niteliğinde aramak gerekir; çünkü ancak yepyeni, insanların daha önce hiç yaşamadıkları duyguları yansıtan yapıtlar gerçek sanat yapıtıdır. Tıpkı bir düşünce yapıtına düşünce yapıtı denilebilmesi için, onun bilinen düşünce ve tasavvurları yinelemek yerine, yepyeni düşünce ve tasavvurlara yer vermesi gerektiği gibi, bir sanat yapıtının da sanat yapıtı olabilmesi için, insanların gündelik yaşamlarıyla ilgili olarak –önemli ya da önemsiz, az ya da çok– yeni duygular sunması gerekir. Çocukların ve gençlerin daha önce hiç tanımadıkları duyguları yansıtan sanat yapıtlarından çok etkilenmelerinin nedeni de bundan başka bir şey değildir.

Daha önce hiç kimsenin dile getirmediği yeni duygular, yetişkin insanları da şiddetle etkiler. Yüksek sınıfların sanatı, duyguları dinsel bilince göre değil, onlardan alınan hazza göre değerlendirerek bu duyguların kaynağından yoksun bıraktı kendini. Haz kadar eski, alışılmış, kabak tadı vermiş bir şey olmadığı gibi, belli bir dönemin

dinsel bilincinden doğan duygu kadar da yeni bir şey yoktur. Zaten bundan başka türlüsü de olamazdı: Hazzın, insanın doğasınca belirlenen bir sınırı vardır daima; dinsel bilinçle dile getirilen insanlığın ileri doğru hareketininse sınırı yoktur. İnsanlığın ileri doğru attığı her adım dinsel bilinçlenmede daha bir yükselişin ifadesidir ve attığı bu adımlarla insanlık sürekli olarak yeni duyguları tadar. O bakımdan yalnızca dinsel bilinç temeline dayalı olarak doğabilir insanların daha önceden bilip tanımadıkları yeni duygular; o dinsel bilinç ki, belli bir dönemdeki insan yaşamını anlamanın en yüce aşamasını vurgular. Homeros'un ve trajedi sanatçılarının dile getirdiği, Yunanlılar için gerçekten yeni, önemli ve sonsuz çeşitlilikteki duygular hep eski Yunanlıların dinsel bilinçlerinden kaynaklanıyordu. Tek Tanrı bilincine eren Yahudi için de söz konusuydu bu durum. Peygamberlerce dile getirilen bütün yeni ve önemli duygular hep bu bilinçten kaynaklanmıştır. Kiliseye ve göksel hiyerarşiye inanan ortaçağ insanı için de, gerçek Hıristiyanlığın din bilincine –insanların kardeşliği bilincine– eren günümüz insanı için de aynı durum söz konusudur.

Dinsel bilinçten kaynaklanan duygular sonsuz çeşitliliktedir ve bunların hepsi yepyeni duygulardır, çünkü dinsel bilinç insanın dünyayla kurduğu yeni ilişkileri gösterir; oysa haz arzusundan kaynaklanan duygular hem son derece sınırlıdırlar, hem de nice zamandır bilinen, sayısız kez dile getirilmiş duygulardır. O bakımdan Avrupalı yüksek sınıfların dinsel inançsızlıklarının sonucu, içerik olarak son derece yoksul bir sanat oldu.

Sanatta dinselliğin sona ermesini halkçılığın sona ermesi izledi ve bu durum da yüksek sınıfların sanatındaki içerik yoksullaşmasını

büsbütün artırdı; çünkü emekçi halkın hayatı yaratma çabaları içinde doğan duygular kalmadı bu sanatta; egemenlerin, bir eli yağda bir eli balda olanların bilmediği şeylerdi hayatı var etme çalışmaları.

Bizim çevremizden insanlar, estetikçiler genellikle bunun tam tersi düşüncededirler. Son derece akıllı, kültürlü bir insan olan –ama buna karşılık tam bir kentli olan– yazar Gonçarov bir gün bana Turgenyev'in Avcının Notları'ndan sonra halk yaşamı üzerine yazılabilecek bir şey kalmadığını söylemişti. Ona göre yazılabilecek her şey yazılıp bitirilmişti bu alanda. Emekçi halkın yaşamı ona öyle sığ, sıradan görünüyordu ki, Turgenyev'in Notlar'ından sonra bu insanlara ilişkin olarak yazacak bir şey kalmamıştı. Oysa aşklarıyla, kendilerinden hoşnutsuzluklarıyla varlıklıların yaşamı sınırsız bir içerik çeşitliliğine sahipti ona göre. Bir kahraman sevgilisini avucunun içinden öperken, bir diğeri dirseğinden öperdi, bir üçüncüsü ise kim bilir neresinden. Birinin yapacak hiçbir işi olmadığı için canı sıkılırken, bir başkası bir seveni olmadığı için kahrederdi. Gonçarov'a sınırsız çeşitlilikte bir yaşam gibi geliyordu bu insanların yaşamları. Ve bu düşünce, yani emekçi halkın yaşamının içerik yoksulu olduğu, biz işsiz güçsüz varlıklıların yaşamınınsa son derece ilginç ve sınırsız çeşitlilikte olduğu bizim çevreden hemen herkesin paylaştığı bir düşünce… Birbirinden çok değişik çalışma biçimleri ve buna bağlı olarak da kimi zaman denizde, kimi zaman yeraltında, kimi zaman da yerüstünde karşı karşıya kaldığı tehlikeleriyle; yolculuklarıyla; patronları, beyleri, efendileri, amirleri, arkadaşları, başka dinlerden, halklardan pek çok başka insanla ilişkileriyle; doğayla, yabanıl hayvanlarla savaşımlarıyla; evcil hayvanlara olan tavırlarıyla; ormanda, tarlada, bahçede, bostanda çalışmalarıyla; karısı ve çocuklarıyla yalnızca yakınları, sevdikleri olarak değil, iş arkadaşları,

o yorulduğunda işini sürdüren yardımcıları olarak ilişkileriyle; ekonomik sorunları pes perdeden akıllar yürütüp kurumlanma vesilesi olarak değil, ailesi ve kendisi için ölüm kalım sorunu olarak görmesiyle; kendine yetmekten ve başka insanlara hizmet etmekten duyduğu gururla; dinlenirken duyduğu derin hazla… evet, bütün bu öğelerle ve bunların hepsine sinmiş, sızmış olan dinsel ilişkileriyle bu koskoca, bu bin bir çeşitlilikteki yaşam, bizim yaşamımızın yanında, bütün bu öğelerden yoksun, din kavramından, emekten, yaratıcılıktan yoksun, yalnızca başkalarının bizler için yaptıklarını tüketmek, yok etmekle dolu yaşamımızın o beş para etmez hazları, birbirinden önemsiz kaygıları yanında bize tekdüze, renksiz, sığ gelebiliyor. Bize nedense kendi çevremizden insanların duyguları çok önemli, çok anlamlı, çok çeşitli gibi geliyor; oysa bu duyguların tümü, hiç de karmaşık olmayan, alabildiğine basit üç duyguya indirgeyebiliriz: gurur, cinsel tutku, yaşamdan duyulan iç sıkıntısı. Varlıklı sınıfların sanatının hemen bütün içeriğini işte bu üç duygu ile bu üç duygu kaynaklı iğreti dallanmalar oluşturur.

Önceleri, yani yüksek sınıfların kendilerine özgü ayrıcalıklı sanatıyla halk sanatının birbirlerinden ayrılmalarının başlangıcında, sanatın içeriğini esas olarak gurur, onur duygusu oluşturuyordu. Sanat yapıtlarının ana konusunu papa, kral, dük, baron gibi güçlüleri övmenin oluşturduğu Rönesans sanatı döneminde ve sonrasında bu durum böyleydi. Güçlüleri öven odlar, madrigaller, kantatlar, marşlar yazılır, güçlülerin portreleri, yontuları yapılırdı. Daha sonra, gitgide artan düzeyde cinsel tutku öğesi girmeye başladı varlıklı sınıfların sanatına. (Roman ve drama sanatı dışında çok küçük istisnaları var bunun… roman ve dramada ise hiç istisnası yok.)

Sonraları, varlıklı sınıfların yeni sanatının yansıttığı duygular arasına üçüncü bir duygu girdi: yaşamdan duyulan keder. İçinde bulunduğumuz yüzyılın başlarına dek Byron, Leopardi, Heine gibi ayrıksı birkaç sanatçının yapıtlarında seçilebiliyordu bu duygu; ama gitgide moda oldu ve –hele şu son sıralarda– alabildiğine bayağı, sıradan insanlarca tepe tepe kullanılmaya başlandı. Fransız eleştirmen Doumic ne kadar haklı bu kişilerin yapıtlarıyla ilgili saptamasında! Bu yeni yazarların yapıtlarının başkişileri, diyor Doumic, *“c’est la lassitude de vivre, le mépris de l’époque présente, le regret d’un autre temps aperçu à travers l’illusion de l’art, le goût du paradoxe, le besoin de se singulariser, une aspiration de raffinés vers la simplicité, l’adoration enfantine du merveilleux, la séduction maladive de la rêverie, l’ébranlement des nerfs, surtout l’appel exaspéré de la sensualité.”* (Les jeunes, René Doumic).[87] Gerçekten de bu üç duygu içinde en bayağı olan duygu –yani yalnız bütün insanlara değil, bütün hayvanlara da özgü olanı, kösnüllük– yeni zamanın bütün sanat yapıtlarının ana konusunu oluşturmaktadır.

Boccaccio’dan Marcel Prévost’ya dek, roman ya da şiir kimin yapıtını açsanız, karşınıza çıkan tek şey, değişik görünümleriyle cinsel aşk. Zina, yalnız en sevilen değil, nerdeyse biricik konusu oldu bütün romanların. İçine bir bahaneyle çıplak kadın sokulmamış temsil, temsilden sayılmıyor artık. Romanslar, şarkılar bile şu ya da bu ölçüde şiirselleştirilmiş cinsellikten başka bir şey dile getirmiyor.

Fransız ressamlarının çoğunun yapıtlarına egemen olan konu yine çıplak kadındır. Yeni Fransız yazınından ister bir şiiri alın, ister bir romanı, çıplaklığın betimlenmediği ve yerli yersiz birkaç kez –en az

iki kez– pek sevilen “nü” kavramının ve bu sözcüğün geçmediği tek bir sayfa bulamazsınız. René de Gourmont diye, yetenekli görünen bir yazar var. Yeni yazarlar hakkında bir fikir edinebilmek için onun Le Chevaux de Diomède adlı romanını okudum. Adamın birinin değişik kadınlarla yaşadığı cinsel birliktelikleri art arda ve ayrıntılı biçimde anlatan bir kitaptı bu. İnsanın kanını tutuşturan cinsel tutkuların betimlenmediği tek bir sayfası yoktu. Pierre Louis’nin büyük başarılar kazanan Aphrodite’i… geçenlerde elime geçen, Huysmans’ın –güya ressamları eleştirdiği– Certains’ı ve birkaç istisnasıyla bütün Fransız romanları için aynı durum söz konusu. Bu yapıtların tümü, erotomania adı verilebilecek bir hastalığa tutulmuş insanlara aitti sanki. Yakalandıkları hastalıktan dolayı yaşamları cinsel bayağılıklara odaklanmış bu insanlar, dünyada herkesin kendileri gibi olduğu kanısındaydılar sanki. İşte Avrupa ve Amerika’da bütün sanat dünyası erotomaniadan mustarip bu zavallılara öykünüyor.

İnançsız ve ayrıcalıklı bir yaşam sürmelerinden dolayı varlıklı sınıfların sanatı içerik olarak yoksullaştıkça yoksullaştı ve gitgide kibir, şöhret, yaşamdan duyulan iç sıkıntısı ve en önemlisi, cinsel tutkuya indirgendi.

X

İnançsızlıklarının sonucu olarak varlıklıların sanatı içerik olarak yoksullaştıkça yoksullaştı. Bununla kalmadı, gitgide daha çok ayrıksılaştı, bunun sonucu olarak da gitgide daha karmaşık, tumturaklı, süslü, bulanık, gizemli bir hal aldı.

Eski Yunan sanatçıları ya da Yahudi peygamberleri gibi bütün halka mal olmuş sanatçılar yapıtlarını yaratırken, doğal olarak bu yapıtın herkes tarafından anlaşılmasını ister, buna çaba gösterirler. Buna karşılık ayrıcalıklı bir yaşam süren küçücük bir grup ya da hatta tek bir kişi –kral– ya da onun saray çevresindekiler için, kısacası papalar, kardinaller, dükler, düşesler ya da bunların sevgilileri için yapıt veren bir sanatçı, doğal olarak, bizzat tanıdığı, ayrıcalıklı yaşamlarına tanıklık ettiği bu insanları etkileyecek şeyler yazmaya, yaratmaya çalışacaktır. Bu da onu ister istemez herkesin anlamayacağı, yalnız yapıtın yöneldiği ve kendisinin de tanıdığı kişilerin anlayabilecekleri birtakım anıştırmalarla, dokundurmalarla, sezdirmelerle yazmaya yöneltecektir. Çünkü bu yöntem, birincisi, daha çok şey söyleyebilme olanağı sağlar; ikincisi, bu biçemin yazının adandığı kişiler için bir ölçüde gizemliliğin, pusluluğun çekiciliğini, hoşluğunu taşıdığı bile söylenebilir. Kimi mitolojik ve tarihsel metinlerde rastladığımız, yer yer "hüsnütabir"[88]şeklinde görülen bu anlatım biçimi gitgide yaygınlık kazanmaya başladı ve son zamanlarda da varabileceği son noktaya, sanatta dekadanlık adı verilen en aşırı noktaya varıp dayandı. Gerçekten, son zamanlarda puslu, dumanlı, gizemli olma, yığınlar için anlaşılmaz olma gibi özelliklerin yanı sıra, yanlış olma, belirginlikten ve özellikle de belagattan uzak olma gibi özellikler sanat yapıtlarının artamı için, şiirsellikleri için olmazsa olmaz koşullar olup çıktı.

Théophile Gautier Fleurs du mal için yazdığı ünlü önsözünde Baudelaire'in şiirden artık daha fazlası olamayacak kadar belagati, tutkuyu ve gerçeği attığını yazmıştır – *"l'éloquence, la passion et la vérité calquée trop exactement."*

Baudelaire de bu saptamanın doğruluğunu gerek şiirleri, gerekse –ve daha çok– Petits poèmes en prose'daki yazılarıyla kanıtlamıştır. "Acaba şunu mu demek istiyor, yoksa bunu mu?" diye bulmaca çözer gibi kısmen anlamlandırılabilen, büyük bölümü ise hiç anlamlandırılamayan metinler bunlar.

Baudelaire'den sonra yine büyük şair olarak görülen Verlaine, şiirin nasıl yazılması gerektiğini anlattığı, "Art poétique" adında koskoca bir şiir bile yazmış.

De la musique avant toute chose
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qu pose.

Il faut aussi que tu n'aille point
Choisir tes mots sans quelque méprise:
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.
. . . .

Daha sonra:

De la musique encore et toujours,
Que ton vers soit la chose envolée,
Qu'on sente qu'il fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours.

Que ton vers soit la bonne aventure

Eparse au vent crispé du matin.

Qu va fleurant la menthe et le thym

Et tout le reste est littérature.

ŞİİR SANATI

Musiki, her şeyden önce musiki;
Onun için tekli mısradan şaşma
Kıvrak olur, erir havada sanki;
Ağır aksak söyleyişe yanaşma.

Kelime seçerken de meydan senin;
Bile bile bir nebze aldanmalı.
Dumanlısı güzeldir türkülerin
Öyle hem seçik olsun, hem kapalı
. . . .
Hep musiki, biraz daha musiki;
Havalanan bir ses olmalı mısra
Deli bir gönülden kalkıp gitmeli
Başka göklere, başka sevdalara.

Dağılıp tozu sabah rüzgârına
Mısraların alsın başını gitsin
Kekik, nane kokaraktan, dört yana…

Üst tarafı edebiyat bu işin.[89]

Genç şairler arasında en önemlileri olarak görülen bu ikisinden sonra Mallarmé geliyor; bu genç ozan da açık açık, şiirin bütün güzelliğinin onun anlamını bulup çıkarmakta yattığını, şiirde her zaman çözülecek bir bulmaca olması gerektiğini söylüyor:

“Je pense qu’il faut qu’il n’y ait qu’allusion. La contemplation des objets, l’image s’envolant des rêveries suscitées par eux, sont le chant: les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent; par là ils manquent de mystère; ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu’ils créent. Nommer un objet, c’est supprimer les trois quarts de la jouissance du poète qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; la suggérer – voilà la rêve. C’est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d’âme, ou inversement, choisir un objet et en dégager un état d’âme par une série de déchiffrements.

…Si un être d’une intelligence moyenne et d’une préparation littéraire insuffisante ouvre par hasard un livre ainsi fait et prétend en jouir, il y a malentendu, il faut remettre les choses à leur place. Il doit y avoir toujours énigme en poésie, et c’est le but de la littérature; il n’y en a pas d’autre, – d’évoquer les objets.” (Enquête sur l’évolution littéraire, Jules Huret, p. 60-61)

“Gerekli olan yalnızca imalar, diye düşünüyorum. Hülyalardan doğan nesnelerin, imgelerin iç dünyalarına dalıştır ezgi: Parnasyenler, şeyleri bütünüyle alır ve olduğu gibi gösterirler; o bakımdan onlarda yeterince gizem yoktur; sanki kendi başına yaratıyormuş gibi ruha tutkuyla inanma sevincini koparıp alıyorlar

ruhtan. Nesneleri adlı adınca anmak demek –ozanın yavaş yavaş anlama, sezme hazzının, bunu en yüksek amaç olarak telkin etme hazzının dörtte üçünü yok etmek demektir. Bu gizin eksiksiz kullanılması da bir sembol oluşturur; bir ruh halini göstermek üzere bir nesne için belli belirsiz imada bulunmak ya da tam tersi, bir nesne seçmek ve onun gizlerini çözerek bir ruh hali yaratmak.

…Orta halli ve üstüne üstlük fazlaca bir edebiyat eğitiminden geçmemiş bir akıl, bir gün rastlantıyla şu yukarıda değindiğimiz türden bir kitap açıp da ondan haz duymaya çalıştığında, pek iyi anlayamayacaktır kitabı; o zaman da şeyleri yerine koymak gerekecektir. Şiirde her zaman gizem olmalıdır, edebiyatın amacı budur: Nesnelere yönelik imalarda bulunmak… bundan başka hiçbir amacı yoktur edebiyatın.” (Edebiyatta Evrim Araştırmaları, Jules Huret, s. 6061)

Gördünüz mü, genç ozanlar karanlığı nasıl da inaklar düzeyine yükseltmiş! Bu inakların gerçekliğini kabul etmeyen Fransız eleştirmen Doumic’in de belirttiği gibi:

“Il serait temps aussi de finir avec cette fameuse théorie de l’obscurité que la nouvelle école a élevée en effet à la hauteur d’un dogme” (Les jeunes, études et portraits par René Doumic)

“Yeni okulun inak düzeyine yükselttiği şu mahut belirsizlik kuramına bir nokta koymanın zamanı geldi artık” (Gençler, René Doumic’ten etüdler ve portreler)

Kuşkusuz bir tek Fransız yazarları değil böyle düşünenler. Almanından İskandinavına, İtalyanından Rusuna, İngilizine dek bütün uluslardan ozanlar da böyle düşünüyorlar. Resim, yontu,

müzik… yeni zamanların bütün sanat türlerinden sanatçılar da böyle düşünüyorlar. Nietzsche ve Wagner'e dayanan bütün yeni zaman sanatçıları, kaba yığınlarca anlaşılmanın kendilerine gerekli olmadığını, çok iyi yetişmiş kişilerde –bir İngiliz estetikçinin deyişiyle: *"best nurtured men"*– şiirsel durum yaratabilmenin, şiir katına yükselişi gerçekleştirmenin kendilerine yeteceğini savunuyorlar.

Bu sözlerimin boş, temelsiz sözler olarak görülmemesi için bu hareketin öncüsü bazı Fransız ozanlarından örnekler vereceğim. Örneği Fransızlardan vermemin nedeni, sanattaki bu yeni doğrultuya ilişkin olarak onların verdikleri örneklerin başkalarından daha parlak olması ve Avrupalıların çoğunun onlara öykünmesidir.

Baudelaire, Verlaine gibi adları ünlüye çıkanlardan başka; Jean Moréas, Charles Maurice, Henri de Régnier, Charles Vignier, Adrien Romaille, René Ghil, Maurice Maetherlinck, C. Albert Aurier, René de Gourmont, St. Paul Roux Magnifique, Georges Rodenbach, Le Comte Robert de Montesquiou Fézansac gibi adlar var; bunlar sembolistler ve dekadanlar. Sonra maglar geliyor: Joséphin Peladan, Paul Adam, Jules Bois, M. Papus vd.

Bu saydıklarımın dışında Doumic'in kitabında adlarına yer verdiği 141 yazar daha var.

İşte size bu ozanların yere göğe konulamayan şiirlerinden örnekler. En ünlüleriyle başlıyorum, en büyükleriyle, anıtı dikilecek denli kabul görmüşleriyle, Baudelaire'le. İşte onun ünlü Fleurs du mal adlı kitabından bir şiir.

Je t'adore à l'égal da la voûte nocturne

O vase de tristesse ô grande taciturne,Et t’aime d’autant plus, belle, que tu me fuis

Et que tu me parais, ornement de mes nuits.

Plus ironiquement accumuler les lieues,

Qui séparent mes bras des immensités blues.

Je m’avance à l’attaque, et je grimpe aux assauts,

Comme après un cadavre un chœur de vermisseaux.

Et je chéris, ô bête implacable et cruelle!

Jusqu’à cette froideur par où tu m’es plus belle!

Gece göğünün örtüsü altında gibi seviyorum seni…

Ey hüznümün ve acımın tası, ey yüce sessizlik!

Ne denli uçarcasına geçerse, o denli sevimli gelir bana acılar

Son uzak mavilikle kollarımdan kayıp gidiyor

Onu daha ötelere uzaklaştırmanda bir ironi var

Saldırı için ilerliyorum, daha gözü pek bir saldırı için tırmanıyorum

Üzerinde kurtların kaynaştığı çürümüş bir cesede doğru

Ve tutkuyla seviyorum ve soğuk iliklerime işliyor

Sen bu okşayışlar arasında, acımasız hayvan, kötü, güzel, sevimli

Baudelaire’den bir şiir daha:

DUELLUM

Deux guerriers ont couru l’un sur l’autre; leurs armes
Ont éclaboussé l’air de lueurs et de sang.
- Ces jeux, ces cliquetis du fer sont les vacarmes
D’une jeunesse en proie à l’amour vagissant.

Les glaives sont brisés! comme notre jeunesse,
Ma chère! Mais les dents, les ongles acérés,
Vengent bientôt l’épée et la dague traîtresse.
- O fureur des cœurs mûrs par l’amour ulcérés!

Dans le ravin hanté des chats-pards et des onces
Nos héros, s’étreignant méchamment, ont roulé,
Et leur peau fleurira l’aridité des ronces.

- Ce gouffre, c’est l’enfer, de nos amis peuplé
Roulons y sans remords, amazone inhumaine,
Afin d’éterniser l’ardeur de notre haine!

DÜELLO

İşte iki rakip, atıldı birbiri üzerine
Çarptı kılıçlar birbirine, kıvılcımlar saçıldı

Kana boyandı kılıçlar. Aşk yüzünden, bu çılgınlık
Güzel bir kız, kavgada yenenin ganimeti.

Ama işte kılıçlar kırıldı… kırılır gibi gençliğimiz
Ama henüz son değil bu… varsın kırılsın ellerindeki çelik
Çeliğin öcünü yumrukları, dişleri, sivri hançerleri alır
Ah tutkuların kudurttuğu yürek! Kör nefret!

Derin, karanlık bir yara öfkeli bir kucaklaşmayla
Yuvarlandı kahramanlar; çalılar yırttı bedenlerini
Kemikler çatırdadı, çılgınca savrulan lanetler duyuldu

O dipsiz yar, kahramanların cehennemi, düşlerinin mezarı

Ah, kadın! Kötü amazon! Acı duymadan uzaklaş çabuk
O derin yardan, şehvet utancının ebedi anıtından!

Yanlı olmamak için, kitapta anlaşılmazlığı biraz daha az olan şiirler bulunduğunu da belirtmeliyim; ama özel çaba gösterilmeksizin anlaşılacak, yalın tek bir şiir bile bulunmadığını söyleyeyim. Ozanın yansıttığı duyguların son derece bayağı şeyler olması nedeniyle, gösterilen özel çabaya karşılık pek seyrek olarak bir ödül elde edilebiliyor.

Bu duygularda kasıtlı bir orijinallik, kasıtlı bir saçmalama görülüyor. Yazarın, eğer istemiş olsaydı, pekâlâ yalın biçimde dile getirebileceği

duyguların bile bile karanlıklaştırılması olgusuyla özellikle de düzyazıda sık karşılaşıyoruz.

İşte Baudelaire'in Petits poèmes en prose adlı yapıtından bir örnek.

L'ETRANGER

– Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis: ton père, ta mère, ton frère ou ta sœur?

– Je n'ai ni père, ni mère, ni sœur, ni frère.

– Tes amis?

– Vous vous servez là d'une parole dont le sens m'est resté jusqu'à ce jour inconnu.

– Ta patrie?

– J'ignore sur quelle latitude elle est située.

– La beauté?

– Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle.

– L'or?

– Je le haïs, comme vous haïssez Dieu.

– Eh! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger?

– J'aime les nuages… les nuages qui passent… là-bas… les merveilleux nuages!....

YABANCI

– Ey gizemli kişi, kimi daha çok seversin, söyle: Babanı mı, anneni mi, kız kardeşini mi, yoksa erkek kardeşini mi?

– Benim ne annem, ne babam, ne kız, ne de erkek kardeşim var.

– Dostlarını?

– Bu sözcüğün ne anlama geldiğini hiç bilememişimdir.

– Vatanını?

– Hangi enginlerde olduğunu bilmiyorum onun.

– Güzelliği?

– İlahi ve ölümsüz güzelliği sevebilirdim.

– Altını?

– Siz Tanrı'dan nasıl nefret ediyorsanız, ben de öyle nefret ediyorum ondan.

– Peki, sevdiğin bir şey var mı senin, ey tuhaf yabancı?

– Bulutları severim ben… gökte yüzen bulutları… yücelerde… o harika bulutları!

Baudelaire La soupe et les nuages'ı[90] , ozanın, sevdiği kadınca bile anlaşılmaz olduğunu anlatmak için yazmış sanki.

LA SOUPE ET LES NUAGES

"Ma petite folle bien-aimée me donnait à diner, et par la fenêtre ouverte de la salle à manger je contemplais les mouvantes architectures que Dieu fait avec les vapeurs, les merveilleuses constructions de l'impalpable. Et je me disais à travers ma

contemplation: “Toutes ces fantasmagories sont presque aussi belles que les yeux de ma belle bien-aimée, la petite folle monstrueuse aux yeux verts.”

Et tout-à-coup je reçus un violent coup de poing dans le dos, et j’entendis une voix rauque et charmante, une voix hystérique et comme enrouée par l’eau-de-vie, la voix de ma chère petite bien-aimée, qui disait: “Allez-vous bientôt manger votre soupe, s… b… de marchand de nuages?”

ÇORBA VE BULUTLAR

“Küçük, çılgın sevgilim öğle yemeğimizi sofraya getirmişti, oysa ben yemek odasının açık penceresinden Tanrı’nın buhardan yaptığı, yüzen, görkemli sarayları, bu elle tutulmaz şaşılası yapıtları seyrediyor, bir yandan da şöyle düşünüyordum: ‘Bütün bu fantastik hayali güzellikler, bir tek benim güzel sevgilimin, o küçük çılgının, o sevimli, yeşil gözlü canavarın gözleriyle karşılaştırılabilir.’

Ama bu sırada sırtıma şiddetli bir yumruk indi, aynı anda da küçük sevgilimin büyüleyici, isterik, içkiden kısılmış, hırıltıyı andırır sesini duydum: ‘Seni aylak müneccim! Hemen bitir şu çorbanı!’”

Okuduğumuz şu parça ne denli yapay olursa olsun, yine de insan biraz çaba gösterince yazarın ne demek istediğini anlayabiliyor. Ama bir de hiçbir şey anlaşılmayan, en azından benim bir şey anlayamadığım yazılar var.

Buna örnek göstereceğim yazının başlığı, Le galant tireur.

LE GALANT TIREUR

Comme la voiture traversait le bois, il la fit arrêter dans le voisinage d'un tir, disant qu'il lui serait agréable de tirer quelques balles pour tuer le Temps.

Tuer ce monstre-là, n'est-ce pas l'occupation la plus ordinaire et la plus légitime de chacun? - Et il offrit galamment la main à sa chère, délicieuse et exécrable femme, à cette mystérieuse femme, à laquelle il doit tant de plaisirs, tant de douleurs, et peut-être aussi une grande partie de son génie.

Plusieurs balles frappèrent loin du but proposé: l'une d'elle s'enfonça même dans le plafond, et comme la charmante créature riait follement, se moquant de la maladresse de son époux, celui-ci se tourna brusquement vers elle, et lui dit: "Observez cette poupée, là-bas, à droite, qui porte le nez en l'air et qui a la mine si hautaine. Eh, bien! cher ange, je me figure que c'est vous". Et il ferma les yeux et il lâcha la détente. La poupée fut nettement décapitée.

Alors s'inclinant vers sa chère, sa délicieuse, son exécrable femme, son inévitable et impitoyable Muse, et lui baisant respectueusement la main, il ajouta:

"Ah, mon cher ange, combien je vous remercie de mon adresse!"

KİBAR AVCI

"Arabayla ormanda, bir atış yerinin yakınından geçerken, zaman öldürmek için birkaç el atış yapmak istediğini söyleyerek arabacıya durmasını emretti.

Öldürme canavarlığı hepimiz için en alışıldık, en yasal uğraş değil midir? Ve kolunu incelikle aziz karısına; onca hazzı, onca acıyı, hatta

belki de esininin önemlice bir bölümünü borçlu olduğu o büyüleyici ve dayanılmaz, gizemli kadına uzattı.

Birkaç kurşun, belirlenen hedeften uzakta bir yerleri vurdu; hatta kurşunlardan biri tavana saplandı. Eşinin beceriksizliğiyle alay eden büyüleyici yaratık, çılgınca kahkahalarla gülmeye başlayınca, sertçe ona doğru dönerek, ‘Şu bebeği görüyor musunuz?’ dedi. ‘Şu, sağdaki, kalkık burunlu, kibirli bebeği? Evet, meleğim, şimdi o bebeğin siz olduğunuzu tasavvur edeceğim.’ Ve gözünü kısıp tetiği çekti. Bebeğin başı yerinde yoktu.

Ve aziz karısına, o büyüleyici ve çekilmez kadına, kaçınılmaz ve acımasız esin perisine doğru eğilip saygıyla elini öperek, ‘Ah, meleğim!’ dedi. ‘Bu el uzluğu, bu ustalık için size minnettarım!’”

Bir başka ünlüye, Verlaine’e gelelim… Yine tumturaklılık, yine anlaşılmazlıkla karşı karşıyayız. Örneğin, Ariettes oubliées’inden[91] ilk *“ariette”*.

Le vent dans la plaine
Suspend son haleine.
(Favart)

C’est l’extase langoureuse.
C’est la fatigue amoureuse
C’est tous les frissons des bois
Parmi l’étreinte des brises,
C’est vers les ramures grises,
Le chœur des petites voix.

O le frêle et frais murmure!

Cela gazouille et s’usure,

Cela ressemble au cri doux

Que l’herbe agitée expire…

Tu dirais, sous l’eau qui vire,

Le roulis sourd des cailloux

Cette âme qui se lamente

En cette plainte dormante,

C’est la nôtre, n’est-ce pas?

La mienne, dis, et la tienne,

Dont s’exhale l’humble antienne

Par ce tiède soir, tout bas.

UNUTULMUŞ ŞARKILAR

Son veriyor rüzgâr vadide

Soluk alıp vermeye.

(Favart)

Bu, yorgunluğun esrimesi,

Bu, aşkın bitkinliği,

Bu, ormanın titremesi,

Uyuşmuş rüzgârın okşayışları altında

Grileşen dallar arasında

Küçük seslerin korosudur bu

Diri, sevecen ürperişler!

Fısıltılar, cıvıltılar, hışırtılar!

Sanki sessizlikte otlar

Istırapla inleyip, yakınıyorlar

Ya da coşkuyla akan derede

Boğuk sesleri çakıl taşlarının.

Kimin yorgun yüreği

Uykulu yakınmalara dönüştü?

Benimle senin, bizim yüreğimiz sanki bu?

Biziz bu: Benle sen, tatlım.

Usul, tasalı sözler fısıldıyoruz

Gecenin örttüğü ovada.

Chœur des petites voix[92] de ne demek? Ya *cri doux l'herbe agitée expire*'e[93] ne demeli? Nedir bütün bunların anlamı? Benim için tam bir giz.

Buyurun, bir başka *ariette* size:

Dans l'interminable

Ennui de la plaine,

La neige incertaine

Luit comme du sable.

Le ciel est de cuivre,

Sans lueur aucune.

On croirait voir vivre
Et mourir la lune.
Comme des nuées
Flottent gris les chênes
Des forêts prochaines
Parmi les buées.
Ce ciel est de cuivre,
Sans lueur aucune.
On croirait voir vivre

Et mourir la lune.

Corneille poussive

Et vous, les loups maigres,

Par ces bises aigres,

Quoi donc vous arrive?

Dans interminable

Ennui de la plaine,

La neige incertaine

Luit comme du sable.

Hudutsuz bir sıkıntı

Karlı ova boyunca

Kumsaldaki kum gibi

Şu ışıyan da ne?

Bakır gökte

Yok bir pırıltı

Bir yerlerde görünmesiyle

Yitmesi bir oldu ayın

Uçuşan dumanlar arasından

Ovanın bir ucunda

Tepeleri görünen çamlar

Bulutu andırıyor.

Bakır gökte

Yok bir pırıltı

Görünmesiyle bir yerlerde
Yitip gitmesi bir oldu ayın.
Karga çığlık atıyor!
Aç kurt uluyor,
O ki, yasal hâkimidir
Şu buz gibi bozkırın
Hudutsuz bir sıkıntı
Karlı ova boyunca
Kumsaldaki kum gibi
Şu parlayan da ne?

Bakır gökyüzünde yaşayan ve ölen ay… kum gibi parlayan kar..!? Anlayan beri gelsin! Bir ruh durumunu yansıtma gerekçesiyle ortalığa saçılmış rastgele sözcükler ve ilişkisiz benzetmelerden oluşan bir yığın.

Bu yapay ve anlaşılmaz şiirlerin dışında anlaşılırlık yönünden sorunlu olmayan, ama hem biçim, hem de içerik olarak son derece kötü olan şiirler de var. La Sagesse başlığı altındaki şiirlerin tümü böyle örneğin. Son derece kötü benzetmelerden, Katoliklik ve yurtseverlik duygularına ilişkin bayağının bayağısı anlatımlardan geçilmeyen şiirler bunlar. Bu şiirlerde, örneğin şöyle dizeler yer alabiliyor:

Je ne veux plus penser qu’à ma mère Marie,
Siège de la sagesse et source de pardons,
Mère de France aussi de qui nous attendons
Inébranlablement l’honneur de la patrie.

Bu oğulun tek umudu sensin Meryem Ana,
Bağışlamanın kalesi
Anayurdunun onuru için, herkesin
Harekete geçmesini beklediği Fransa’nın annesi.

Başka ozanlardan da örnekler vermeden önce, şiirin günümüzde üstat kabul edilen ve şaşılası bir üne sahip olan Baudelaire ve Verlaine üzerinde durmadan edemeyeceğim. Chéenier, Musset, Lamartine, Leconte de Lisle, SullyPrud’homme, en önemlisi de Hugo gibi ustaları olan Fransızların, içerik olarak bayağı, biçim olarak ustalık yoksunu manzume karalayıcılarını nasıl böylesine büyük ozan mertebesine yükseltebildiklerini anlamak mümkün değil? Bu iki ozandan Baudelaire’in dünya görüşü, kaba bencilliğin kuramını inşa etmekten ve ahlakın yerine sisli, belirsiz bir güzellik kavramını –o da ille yapay güzellik olacak!– geçirmekten ibarettir.

Öbürünün –Verlaine’in– dünya görüşünü belirleyen şey ise gevşeklik, güçsüzlük ve ahlaki zayıflıktan ibaret olduğu için, bu durumdan kurtulmak isteyen ozan kurtuluşu en kaba Katolik putperestlikte buluyor. Bu arada ozanların her ikisi de saflıktan, yalınlıktan, içtenlikten uzak olmakla kalmıyorlar; orijinallik taslamak, yapaylık, kendini dev aynasında görme önemli özellikleri olarak ortaya çıkıyor. Gerek Bay Baudelaire’in, gerekse Bay Verlaine’in yapıtlarında, betimledikleri şeylerden çok, ozanların kendilerini görüyorsunuz. Ve böylesine kötü iki ozan, ekol kurup artları sıra yüzlerce kişiyi sürükleyebiliyor!

Bu çarpıklığın tek bir açıklaması var: Bu ozanların etkinlikte bulundukları toplumda sanat, hayatın ciddi ve önemli bir alanı olarak değil, yalnızca eğlence olarak görülüyor. Eğlenceninse, her türlüsü değişmeden yinelenip durduğu zaman bıkkınlık verir. İşte bunu önlemek için işin içine yenilik katmak gerekir. Boston bıktırdı mı, viste buyurun; ondan da bıktıysanız preferans emrinize amade; preferanstan usandığınızda… yeni, başka bir kağıt oyunu bulursunuz vb. İşin özü aynı kalır, değişiklik yalnız biçimseldir. Sanatta da böyledir bu: İçerikteki sınırlanmışlık öyle bir noktaya varır dayanır ki, ayrıcalıklı sınıfların sanatçısına artık her şey söylenmiş, söylenecek yeni hiçbir şey kalmamış gibi gelmeye başlar. Ve bu noktada sanatlarını yenilemek için biçimde yenilikler aramaya başlarlar.

Baudelaire ve Verlaine'in bütün yaptıkları, yeni biçimler uydurmak ve bunu yaparken de yeniliklerini bugüne dek hiç yapılmamış bir şeyle, pornografik ayrıntılarla daha bir çeşnilendirmekten ibarettir. Ondan sonra da eleştirmeniyle, okuruyla yüksek sınıflar bu kişileri büyük sanatçılar olarak yere göğe koyamazlar.

Yalnız Baudelaire ve Verlaine'in de değil, bütün dekadanlığın başarısı bir tek bu olguyla açıklanabilir.

Mallarmé ve Maetherlinck'in, neresinden nasıl okursanız okuyun, hiçbir anlamı olmayan şiirleri var; buna karşın –ya da özellikle bu nedenle– bu şiirlerin on binlerce adet basımları yapıldığı gibi, genç ozanların en güzel yapıtlarının derlendiği kitaplar içinde de yer veriliyor bunlara.

Alın size Mallarmé'den bir sone:

(Pan, 1895, No1)

A la nue accablante tu
Basse de basalte et de laves
A même les échos esclaves
Par une trompe sans vertu.
Quel sépulcral naufrage (tu
Le soir, écume, mais y brave)
Suprême une entre les épaves
Abolit le mât dévêtu.
Ou cela pue furibond faute
De quelque perdition haute,
Tout l'abîme vain éployé
Dans le si blanc cheveu qui traîne
Avarement aura noyé
Le flanc enfant d'une sirène.

Sen, bulutların bastırdığı
volkanik düzlükteki gök gürültüsü
yankılar bir kölenin kütlüğünü
yükseklerin arsız borularıyla
ölüm, gemi kazası (sen–
Gece, köpüklü dalga, arzu içre savaş)–
Yıkıntılar arasında bir başına, şimdi
Alaşağı edip direği, tuvalleri yırtıyorsun

Yoksa gazabını mı haklı gösteriyorsun
Gayretkeşliğinle
Ötekilere, yüce yıkıntılara?
Ah ne çok sonuçsuz şey var! Ve o her
Kılda; bir kıskanç bakıştan, açgözlü kedere
Nehir perilerini gizliyor.

Anlaşılmazlık konusunda bir istisna değil bu şiir. Başka şiirlerini de okudum Mallarmé'nin. Bunların tümü aynı şekilde anlaşılmazdı, en ufak bir anlam kırıntısından yoksundu.

Çağdaş ozanlardan bir başka ünlüye, Maetherlinck'e geçelim şimdi. Onun üç şarkısından örnek vereceğim burada. Örnekler yine Pan dergisinden (1895, No2).

Quand il est sorti
(J'entendis la porte)
Quand il est sorti
Elle avait souri.
Mais quand il rentra
(J'entendis la lampe)
Mais quand il rentra
Une autre était là…
Et j'ai vu la mort
(J'entendis son âme)
Et j'ai vu la mort
Qui l'attend encore…

On est venu dire
(Mon enfant, j’ai peur)
On est venu dire
Qu’il allait partir…
Ma lampe allumée
Me suis approchée…
A la première porte
(Mon enfant, j’ai peur)
A la première porte,
La flamme a tremblé…
A la seconde porte
(Mon enfant, j’ai peur)
A la seconde porte,
La flamme a parlé…
A la troisième porte,
(Mon enfant, j’ai peur)
A la troisième porte
La lumière est morte…
Et s’il revenait un jour
Que faut-il lui dire?
Dites-lui qu’on l’attendit
Jusqu’à s’en mourir…
Et s’il interroge encore
Sans me reconnaître,

Parlez-lui comme une sœur,
Il souffre peut-être…
Et s’il demande où vous êtes
Que faut-il répondre?
Donnez-lui mon anneau d’or
Sans rien lui répondre…
Et s’il veut savoir pourquoi
La salle est déserte?
Montrez-lui la lampe éteinte
Et la porte ouverte…
Et s’il m’interroge alors
Sur la dernière heure?
Dites-lui que j’ai souri
De peur qu’il ne pleure…

Âşık çekip gidince
(Kapının gıcırtısını duydum),
Âşık çekip gidince
Mutluluktan gözleri parladı
Sonra yeniden gelince âşık
(Lambanın ışığını gördüm)
Sonra yeniden gelince âşık
Bir başka kadın buldu kendine.
Gördüm, ben: ölümdü o.
(Onu soluğundan tanıdım).
Gördüm, ben: ölümdü o,
Adamın gelmesini bekliyordu.
Geldi ve dedi ki o
(Ah, korkunç bu, çocuklar!),
Geldi ve dedi ki
Gidiyorum ben, dedi.
Lambayı yaktım
Ve ona gittim!
Ama ilk kapının önünde
(Ah, korkunç bu, çocuklar!)
Elimdeki ışık titredi.
İkinci kapının önünde

(Ah, korkunç bu, çocuklar!)
İkinci kapının önünde
Işığım fısıldadı.
Ve üçüncü kapının önünde
(Ah, korkunç bu, çocuklar!)
Ve üçüncü kapının önünde
Öldü, ışık.
Peki, dönerse eğer
Ben ne diyeyim ona?
De ki: ölene dek
Bekledim onu.
Peki, ya senin nerde olduğunu sorarsa
Ne diyeceğim yanıt olarak?
Şu yüzüğü ver kendisine
Ve başkaca bir şey söyleme.
Niye böyle karanlık burası
Diye şaşırırsa, peki?
Sönmüş lambayı göster,
Açık kapıyı göster.
Ya tutar da, lamba
Nasıl söndü diye sorarsa?
Benim gülümsediğimi söyle,
Tek o ağlamasın diye!
Peki ya o hiçbir şey sormazsa

Yine de konuşmalı mıyım ben?
Gülümseyerek yüzüne bak
Ve unutsun, bırak.

Çekip giden kim, gelen kim, anlatıcı kim, ölen kim?.. Kim, kim?

Okurlarımdan çok rica ediyorum, lütfen Griffin, Régnier, Moréas ve Montesquiou gibi daha ünlü, genç, el üstünde tutulan ozanlardan yazımın sonuna eklediğim örnekleri okuyun. Bu, hem sanatın şu anda içinde bulunduğu duruma ilişkin olarak açık seçik bir kanıya varabilmek bakımından, hem de çoğu kişi gibi, dekadanlığı rastlantısal, geçici bir akım olarak görmemek bakımından önemlidir.

Söz konusu ozanların en kötü şiirlerini seçmiş olmakla suçlanmamak için de, bu ozanların hepsinin kitaplarının 28. sayfasına denk düşen şiirlerini örnek olarak aldım.

Bu ozanların tümünün bütün şiirleri aynı ölçüde anlaşılmaz ya da büyük çaba gösterilerek ancak bir parça anlaşılabilen şiirler.

Ben burada birkaç ad andım ama hiçbir yapıtından hiçbir şey anlaşılmayan böyle yüzlerce ozan var. Almanya'da da basılıyor böyle şiirler, İskandinav ülkelerinde de, İtalya'da da ve bizde, Rusya'da da basılıyor. Bunlar, hadi milyonlarca demeyelim ama, yüz binlerce adet –kimileri de on binlerce– basılıyor. Bunların dizgisi, düzeltisi, baskısı, ciltlenmesi için milyonlarca işgünü harcanıyor. (Piramitlerin yapımı için harcanandan daha az olduğunu hiç sanmam bunlara harcanan zamanın.) İş bu kadarla kalsa yine iyi, diğer sanat dalları için de aynı durum söz konusu: Resim, müzik, drama sanatında da anlaşılmayan birtakım yapıtlar için milyonlarca işgünü harcanıyor.

Hele resim, bu konuda şiirden geri kalmak şurada dursun, onu geçiyor bile. Buyurun, bir resim meraklısının 1894 yılında Paris'te gezdiği bir resim sergisine ilişkin izlenimlerinden küçük bir alıntı:

"Bugün üç sergi birden gezdim: Sembolist, empresyonist ve neoempresyonist ressamların sergileriydi bunlar. Olanca iyi niyetimle, önyargısız olarak ve büyük bir dikkatle baktım resimlere; ama yine hiçbirinden hiçbir şey anlamadım, sonuçta da tepem attı. İlk sergi –Camille Pissaro– yine içlerinde en anlaşılır olanıydı; gerçi bunda da ne form, ne de konu, içerik vardı; renkler içinse "inanılmaz!"dan başka söylenebilecek bir şey bulamıyorum. Siluet olarak görünen şeyler öylesine belirsizdi ki, kimi zaman kafa ne yana dönük, kol ne yana, anlamak olanaksızdı. Konu çoğu kez *"effets"*ye dayanıyordu: *effet de brouillard, effet du soir, soleil couchant.*[94] Figüratif birkaç resim vardı, ancak onlarda da konu yoktu.

"Resimlerde açık mavi ve açık yeşil, baskın renkler olarak öne çıkıyordu. Her resmin temel bir renk tonu vardı; bütün resme o renk püskürtülmüş gibiydi sanki. Örneğin kaz çobanı resminde temel renk *vert de gris*[95] idi ve resmin hemen tümünde bu renk egemendi. Yine "Durand Ruel" galerisinde resimleri sergilenen Puvis de Chavannes, Manet, Monet, Renoir, Sisley gibi ressamların tümü empresyonist idi. Ressamın biri –adını tam okuyamadım, Redon gibi bir şeydi– profilden mavi bir yüz çizmişti. Bütün yüze bu mavi ton hâkimdi. Pissaro'nun bir suluboya resmi baştan aşağı minik minik noktalarla yapılmıştı. Ön planda görülen bir inek rengarenk noktalarla boyanmıştı. Resimden istediğin kadar uzaklaş ya da resme iyice yaklaş, ne yaparsan yap, resme hâkim olan genel bir ton yakalayamıyordun. Buradan, sembolistlerin yapıtlarını izlemeye

gittim. Neyin ne olduğunu kendi başıma çözmeye çalışarak kimseye bir şey sormadım, uzun uzun baktım sergilenen yapıtlara; ama olacak gibi değildi, insan zihninin, kavrayışının ötesinde şeylerdi hepsi. Gözüme ilk çarpan şeylerden biri tahta bir *hautrelief* idi; beceriksizce yapılmış bu tahta kabartmada çıplak bir kadın betimlenmişti; kadın iki eliyle memelerini sıkıyor ve meme başlarından sicim gibi kan fışkırıyordu; akan kan aşağı indikçe leylak rengine dönüşüyordu. Kadının önce biraz aşağı salınan saçları, sonra bir ağacı andırır biçimde yukarıda toplanmıştı. Baştan aşağı sarıya boyalı kabartmada kadının saçları kahverengiydi.

“Gelelim resimlere: Sarı bir denizde gemi mi, yürek mi olduğu tam belli olmayan bir şey yüzüyor; ufukta, başında nur aylası olan bir yüz; sarı saçlar denize doğru iniyor, denizin sarısına karışıp yok oluyor. Bazı resimlerde boyalar öyle kalın katmanlar halinde uygulanmış ki, resimle yontu arası bir şey çıkmış ortaya. Büsbütün anlaşılmaz bir başka resim: Yandan bir erkek yüzü; yüzün önünde alev ve –daha sonra sülük olduğunu öğreneceğim– siyah şeritler. Oracıkta duran bir adama bütün bunların neyi anlattığını sordum. Adamın dediğine göre, tahta kabartma *“La terre”* simgesiymiş. Sarı denizde yüzen kalp, *“Illusion”*u simgeliyormuş. Sülüklü adam da *“Le mal”*[96] simgesiymiş. Birkaç empresyonist tablo daha vardı: İlkelce çizilmiş insan yüzleri, ellerinde iğreti bir çiçek… Tek bir renk tonu… figürler tamamlanmamış gibi, belirsiz, uçuk… bunların kimine kalın, siyah bir kontur çekilmiş.”

94 yılına ilişkin izlenimler bunlar. Bugünse bu akım çok daha güçlenmiş durumda: Arnold Böcklin, Stuck, Max Klinger, Saşa Schneider vd.

Dram sanatı için de durum farklı değil. Neler görüyoruz sahnede: Bir mimar örneğin; her nedense geçmişteki yüksek tasarılarını gerçekleştirememiş, bu nedenle de yaptığı bir binanın çatısına çıkıp kendini tepesi üstü aşağı bırakıyor… ya da anlaşılmaz bir nedenle fare yetiştiren anlaşılmaz bir kocakarı, güzel bir çocuğu denize götürüyor ve onu orada boğuyor… ya da deniz kıyısında otururken nedense hep aynı şeyleri yineleyip duran körler… ya da yerinden uçup bir göle düşen ve orada çalan bir çan.

Öteki sanat dallarının hepsinden daha çok ve herkes için aynı ölçüde anlaşılır olduğu sanılan müzikte de durum farklı değil…

Tanıdığınız, ünlü bir müzisyen piyanonun başına geçiyor ve size kendinin ya da yeni bir sanatçının yeni bir bestesini çalıyor. Bir yandan piyanodan yükselen tuhaf sesleri dinlerken, bir yandan da klavye üzerinde gidip gelen parmakların gerçekleştirdiği jimnastik hareketlerini izliyorsunuz: Bestecinin sizi açıkça, şu anda çıkarmakta olduğu seslerin ruhun şiirsel bir atılışının sonucu olduğuna inandırmaya çabaladığını fark ederek şaşırıyorsunuz. Evet, onun niyeti bu; ama duygularınızın size can sıkıntısından başka bir iletisi yok. Uzun sürüyor müzik ya da en azından size öyle geliyor; hem de epeyce uzun, çünkü siz hemen hiçbir şey algılamadığınız gibi, elinizde olmadan A. Karr'ın sözlerini anımsıyorsunuz: *“Plus ça va vite, plus ça dure longtemps.”*[97] Ve kafanıza, yoksa bütün bunlar bir mistifikasyon mu düşüncesi takılıyor; bestecinin parmaklarını klavye üzerinde rastgele dolaştırarak sizi sınadığını; kendisini övmenizi bekleyeceğini, sonra da gülerek bunu yalnızca sizi denemek için yaptığını söyleyeceğini düşünüyorsunuz. Ama sonunda her şey bitip de, ter içinde kalmış, iyice gerilmiş besteci piyanonun başından

kalktığında, adamın resmen övgü beklediğini fark ediyor ve olup bitenlerin sınamayla falan ilgisi olmayan, son derece ciddi şeyler olduğunu anlıyorsunuz.

Programlarında Liszt, Wagner, Berlioz, Brahms ve yenilerden Richard Strauss ile opera üstüne opera, senfoni üstüne senfoni besteleyip duran daha sayısız müzikçinin yapıtlarına yer verilen bütün konserler için de aynı durum söz konusu.

Anlaşılmaz olmanın nerdeyse olanaksız olduğu roman ve öykü alanında da bu böyle.

Huysmans'ın Làbas'ını, Kipling'in öykülerini ya da Villiers de l'Isle Adam'ın Contes cruels'inden L'annonciateur'ünü ya da bunların benzerlerini okuyun. Bütün bunlar size yalnızca *"abscons"* (yeni yazarların yeni sözü) gelmekle kalmayacak, aynı zamanda hem biçim hem de içerik olarak tümüyle anlaşılmaz gelecek. E. Morel'in Revue Blanche'da daha yeni yayımlanan Terre Promise'i[98] örneğin, tümüyle böyle: Biçem zenginliğine de, duyguların yüceliğine de diyecek yok, ama ne oluyor, nerede oluyor, olanlar kiminle ilgili, anlayabilen beri gelsin.

Günümüzün genç sanatının bütünü için bu durum böyle.

Yüzyılımızın ilk yarısının insanları, yani Goethe, Schiller, Musset, Hugo, Dickens, Beethoven, Chopin, Rafaello, Vinci, Michelangelo, Delaroche gibi sanatçıları beğenip el üstünde tutanlar, bu yeni sanattan bir şey anlamadıkları için zevk yoksunu, mantık yoksunu buldukları bu sanatla alay etme eğiliminde oluyorlar. Ne var ki, yeni sanata karşı böylesi bir yaklaşımın haklı hiçbir gerekçesi olamaz; çünkü ilkin her gün biraz daha yaygınlaşmakta olan bu sanat, bugün

artık tıpkı 30'lu yılların romantizmi gibi kendine toplumda sağlam bir yer edinmiş bulunuyor; ikincisi ve asıl önemlisi ise, dekadanlık adı verilen bu yeni sanat akımında yaratılan yapıtlara salt biz anlamıyoruz diye böyle bir yaklaşımı haklı göremeyiz, çünkü Goethe, Schiller, Hugo'nun şiirleri, Dickens'ın romanları, Beethoven'in, Chopin'in müziği, Rafaello, Michelangelo, Vinci'nin resimleri gibi bizim ayılıp bayıldığımız yapıtlardan bir şey anlamayan pek çok insan –işçiköylüemekçi yığınları– bulunduğunu unutmamamız gerekir.

Geniş halk yığınlarının benim hiç tartışmasız güzel bulduğum sanat yapıtlarını anlamamasını, sevememesini, onların bu yapıtları anlayabilecek düzeyde gelişmemiş olmalarıyla açıkladığım zaman, benim de yeni sanatın yapıtlarını anlayamamamı, bu yapıtları anlayabilecek düzeyde gelişememiş olmamla açıklamam gerekir. Ben ve benim gibi düşünenler, "Yeni sanatın yapıtlarını anlamıyoruz, çünkü bu sanatın anlaşılacak bir yanı yok, bu sanat beş para etmez bir sanat." diyebiliyorsak eğer; bizden çok daha fazla sayıda insan, bizim güzel bulduğumuz sanatı anlamayan, beğenmeyen işçiler, köylüler, emekçi yığınları da aynı mantıkla, bizim hoşumuza giden sanatta anlaşılacak, beğenilecek bir yan bulunmadığını, bunun kötü bir sanat olduğunu söyleyebilirler.

Yeni sanatın küçük görülüp yerilmesinin ne büyük bir haksızlık olduğunu, başımdan geçen bir olayla çok daha iyi anladım. Anlaşılmaz şiirler karalayan bir ozan, bir gün kendine güven dolu bir alaycılıkla anlaşılmaz bulduğu bir müzik parçası için küçük görür nitelikte bir şeyler söylemiş; bunun hemen ardından, anlaşılmaz senfoninin bestecisi yanımıza gelmiş ve aynı kendine güven dolu

alaycılıkla anlaşılmaz şiirleri ve onların şairlerini sarakaya almıştı. Asrın ilk yarısına mensup biri olarak anlamıyorum diye yeni sanatı küçük görmeye hakkım yok ve böyle bir şeyi asla yapamam; yapabileceğim tek şey bu sanatın benim için anlaşılmaz olduğunu söylemektir. Benim benimsediğim sanatın dekadan sanattan tek üstünlüğü, dekadan sanatı anlayanlara göre biraz daha fazla insan tarafından anlaşılmakta olmasıdır.

Ben belli, özel bir sanata alışkınım, ondan anlıyorum, sonradan ortaya çıkmış, daha özel bir sanattan anlamıyorum diye, bundan benim sanatımın gerçek sanat, öbür –anlamadığım– sanatın gerçek olmayan, kötü sanat olduğu gibi bir sonuç çıkarmaya hakkım yoktur; buradan çıkarabileceğim tek sonuç olsa olsa şudur: Sanat ne kadar özelleşirse, o kadar anlaşılmaz olur, ondan anlamayan insanların sayısı o kadar artar; sanat gitgide daha anlaşılmaz olma yolunda ilerlerken –ki ben de kendi alışkın olduğum sanatla bu yolun bir yerlerindeyimdir– sayıları gitgide daha da azalacak olan bir avuç seçkin kişi tarafından anlaşılır olur.

Yüksek sınıfların sanatının halk sanatından ayrılmasıyla birlikte, sanatın sıradan değil, sıra dışı olması gerektiği, bunun da halk yığınlarınca anlaşılamayacağı şeklinde bir inanç oluştu. Böyle bir kabul ister istemez sanatın yalnızca bir avuç seçkin tarafından, hatta “bir ben, bir de benim en yakın dostum” tarafından anlaşılabileceği gibi bir kabulü gerektirdi. Günümüzün sanatçılarından artık şu türden sözler duyuyoruz: “Ben yaratıyorum ve yaratımı anlıyorum; beni anlamayan varsa bu onun sorunu; oturup derdine yansın.”

Sanat sıra dışı olmalı ve geniş halk yığınlarınca anlaşılamamalı ilkesi öylesine saçma, haksız, mantıksız bir ilkeydi ki, yarattığı

sonuçlar da sanat açısından öldürücü oldu bunun; ama öte yandan da öylesine yaygınlık kazandı, zihnimize öyle bir yerleşti ki bu kabul, ne kadar saçma sapan, abuk sabuk bir şeyin kabul edilmiş olduğunu yeterince anlayabilmemiz, açıklayabilmemiz bile mümkün olmadı.

Harika bir sanat yapıtı, ama anlaşılması çok, çok zor! Pek sık duymaya başladığımız için artık kimseyi şaşırtmıyor bu türden sözler. Oysa bir sanat yapıtının güzel ama anlaşılmaz olduğunu söylemenin, bir yemeğin çok iyi, çok lezzetli, çok besleyici olduğunu, ama onu insanların yiyemeyeceğini söylemekten bir farkı yoktur. Çarpık zevkli yemek uzmanları istedikleri kadar harika bulsunlar, insanlar küflenmiş peynir, kokmuş tavuk gibi yiyecekleri sevmeyebilirler. Yiyecekler ancak insanlar onları beğeniyorsa güzeldir. Sanat için de bu böyledir: Çarpık sanatı anlamaz insanlar, iyi sanat her zaman herkes tarafından anlaşılır.

Üstün sanat yapıtları büyük çoğunluk tarafından anlaşılamaz deniliyor; bunlar bu üstün yapıtları anlayabilecek donanıma sahip seçkinler tarafından anlaşılabilirmiş ancak. Peki, madem çoğunluk anlayamıyor, anlatın o zaman, o yapıtı anlamak için gerekli bilgiler neyse onları verin insanlara. Ama galiba böyle bilgiler yok ve o yapıtları açıklamak, anlatmak mümkün değil; o yüzden de iyi sanat yapıtlarını çoğunluğun anlayamayacağını söyleyenler, herhangi bir açıklama yapmak yerine, bu yapıtları anlayabilmek için onları tekrar tekrar okumak, dinlemek ya da seyretmek gerektiğini söylüyorlar. İyi ama bu, insanları o yapıtlara alıştırmak olmuyor mu? İnsan her şeye alışabilir, en kötü şeye bile. İnsanlar kokmuş yiyeceğe, votkaya, sigaraya, afyona alıştırıldığı gibi, kötü sanata da alıştırılabilir; alıştırılıyor da nitekim.

Çoğunluğun üstün sanat yapıtlarını değerlendirebilecek beğeniden yoksun olduğu savı temelsiz bir sav. Çünkü çoğunluk bizim üstün sanat dediğimiz sanatı her zaman anlamıştır: İncil'in eğretilemelerle dolu o yalın öykülerini, halk masallarını, halk şarkılarını, söylenceleri herkes anlar. Bütün bunları anlayan halk, iş bizim yüksek sanatımızı anlamaya geldi mi, neden birdenbire anlayışını kaybetsin ki?

Güzel bir söz, söylendiği dili bilmiyorsanız eğer, anlaşılmaz olabilir. Çince söylenmiş bir söz ne kadar güzel olursa olsun, bana hiçbir şey anlatmaz, çünkü ben Çince bilmiyorum. Sanat yapıtınınsa ayrıksılığı tam da bu noktadır işte: Sanat yapıtının dilini herkes anlar, ayrım gözetmeden herkesi sarar sarmalar sanat. Çinli'nin ağlaması ya da gülmesi tıpkı Rus'un ağlaması gülmesi gibi etkiler beni; resimde de böyledir bu, müzikte de, –benim anladığım dillerden birine çevrilmişse eğer– şiirde de… Kırgız'ın ya da Japon'un şarkısı, bana Kırgız'ın ya da Japon'un kendisine geldiği kadar güçlü gelmese de, yine de yüreğimi titretir. Japon resmi, Hint mimarlığı ya da Arap masalları da beni derinden etkiler. Japon şarkısı ya da Çin romanı eğer beni fazla etkilemiyorsa, bunun nedeni benim bu yapıtlardan anlamamam değil, bunlardan daha üstün sanat yapıtlarını izlemiş, onlara alışmış olmamdır. Yüce sanat yapıtlarının yücelikleri bu yapıtları herkesin alımlayabilmesinden, anlayabilmesinden gelir. Çince'ye de çevrilmiş olan Yusuf'un öyküsü Çinlileri etkiler. SakiaMuni'nin öyküsü bizleri etkiler. Bizi derinden etkileyen böylesi yapıtlar, resimler, yontular, müzikler vardır. O bakımdan ben derim ki, eğer sanat insanı ürpertmiyor, etkilemiyorsa, bu durum kesinlikle izleyicinin o sanatı anlamamış olmasından değil, izlenilen bu şeyin ya kötü sanat olmasından ya da hiç sanat olmamasındandır.

Esasen sanatı insanın akli etkinliklerinden –belli bir ön hazırlık, sistematik bilgi olmadan, geometri bilmeyen birine trigonometrinin öğretilemeyeceği gibi birbirini izlerlik gerektiren etkinliklerden– ayıran şey, sanatın insanları onların eğitim ve gelişmişlik düzeylerinden bağımsız olarak etkilemesidir: Yani bir resmin, sesin, imgenin güzelliği kişinin eğitimi, gelişmişliği hangi düzeyde olursa olsun her insanı etkiler.

Sanat, akli olması nedeniyle anlaşılamaz, alımlanamaz olanı anlaşılır, alımlanır hale getirmedir; budur çok önemli bir özelliği de sanatın. Gerçek bir sanatsal etki altında kalan kişiye, sanki bunu eskiden de biliyormuş gibi gelir; biliyormuş, ama anlatamıyormuş gibi.

İyi, üstün sanat hep böyledir: İlyada, Odysseia, Yakup, İshak, Yusuf peygamberlerle Yahudi peygamberlerin öyküleri, Zebur, İncil, SakiaMuni öyküsü, Veda'lar… insana yüce duygular yaşatan metinlerdir; eğitimli olsun, eğitimsiz olsun, günümüzün insanı bunları kolayca anladığı gibi, kendi dönemlerinin –bugün bizim emekçi yığınlarından çok daha eğitimsiz olan– insanlarınca da kolayca anlaşılırdı bu yapıtlar. Anlaşılmazlıktan söz ediyorlar. Ama insanların dinsel bilinçlerinden kaynaklanan duygulara, bu duyguların aktarılmasına sanat dediğimizde, dine, yani insanın Tanrı'yla ilişkisine dayanan bir duygu nasıl anlaşılmaz olabilir? Böyle bir sanatı herkes anlar; gerçekten herkes her zaman anlamıştır da; çünkü herkesin Tanrı'yla ilişkisi aynıdır. O bakımdan bu ilişki içinde yer alan tapınaklar, tasvirler, ilahiler herkes için her zaman anlaşılırdır. Yüce, üstün duyguların anlaşılmasına engel olan şey, İncil'de de söylendiği gibi bilgi ya da eğitim eksikliği değil, yanlış bilgi,

yanlış eğitimdir. Yüce, üstün bir sanat yapıtı gerçekten anlaşılmaz olabilir, ama sapıtmışlığın, ahlak fesadının semtlerine bile uğramadığı basit, emekçi halk için değil (ne kadar üstün olursa olsun, bunların anlamayacakları sanat yapıtı yoktur); ama işte gerçek sanat yapıtları çoğu kez –bizim toplumumuzda da sıkça tanık olduğumuz gibi– eğitim düzeyi yüksek, çok okumuş, sapıtmış, yoldan çıkmış, dinsel inanç yoksunu kişiler için anlaşılmaz olmaktadır. Örneğin ben, kendilerini en ince beğenilerin sahibi gibi görüp de bu fasılda burnundan kıl aldırmayan kişilerin, bir yakınını sevmedeki ya da özveride bulunmadaki şiiri, güzelliği anlayamadıklarını söylediklerini çok duymuşumdur.

Kısacası üstün –yüce, evrensel, dinsel– sanat yalnızca bozulmuş, çirkinleşmiş, temizliğinidoğallığını yitirmiş bir avuç kişi için anlaşılmazdır, yoksa basit halk yığınları için değil.

Günümüzün sanatçılarının yinelemeyi pek sevdikleri bir söz var: “İyi sanat geniş halk yığınlarınca anlaşılmaz.” Kesinlikle doğru değil bu görüş. Geniş halk yığınlarının anlamadıkları sanat vardır, kuşkusuz; ama bu ya kötü sanattır ya da hiç sanat değildir. Yine kültürlü insanlarımızın yinelemeyi pek sevdikleri, pek benimsedikleri bir başka görüş de, sanatı duyumsamak için onu anlamak gerektiği (yoksa ona alışmak mı denilmek isteniyor!?) şeklindedir ki, bu görüş bile tek başına, anlaşılması istenen şeyin ya çok kötü sanat olduğunun ya da bunu bile olamadığının –yani hiç sanat olmadığının– açık kanıtıdır.

Deniliyor ki: Halk, sanat yapıtlarından hoşlanmaz, çünkü onları anlayamaz. İyi ama, bir sanat yapıtından amaçlanan, sanatçının o yapıtı yaratırken yaşadığı duygunun yapıtı izleyenlere de geçmesi

değil midir? Eğer böyle ise, sanat yapıtını anlayamamak gibi bir şeyden nasıl söz edilebilir?

Halktan biri… bir kitap okuyor, bir resme bakıyor, bir oyun izliyor ya da bir senfoni dinliyor… ve en ufak bir şey duyumsamıyor, hiçbir duygu aktarımı gerçekleşmiyor. Bu doğal, çünkü o bunları anlayamaz deniliyor. Adama, “Sana seyirlik bir şeyler göstereceğiz.” deniliyor, bir de bakılıyor ki, adam hiçbir şey görmemiş! Şöyle açıklıyorlar durumu kendisine: “Bir şey göremedin, çünkü senin gözlerin bu gösterdiğimiz şeyi görmeye hazırlıklı değil.” Gözlerinde hiçbir bozukluk olmadığını, her şeyi gayet güzel gördüğünü bilen adam, çok haklı olarak bundan kendisine bir şeyler göstereceklerini söyleyenlerin üstlendikleri işi yerine getirmedikleri sonucunu çıkarıyor. Halktan insanlar, Rus toplumunda üretilip de kendilerine hiçbir duygu aktarmayan sanat yapıtları için çok haklı olarak aynı şeyleri düşünüyorlar. O bakımdan, “Sanatım karşısında adam hiç tınmadı bile, besbelli tam bir budala var karşımızda.” şeklinde bir söz, kendine aşırı güvenle birlikte tam bir küstahlığı, rolleri değiştirme el çabukluğunu, hasta kafanın kusurlarını sağlıklı kafaya yükleme edepsizliğini de içeren bir sözdür.

Voltaire’in, *tous le genres sont bons, hors le genre ennuyeux*[99] , diye bir sözü var; bunu şöyle küçük bir değişiklikle biraz daha güçlendirmek sanki daha doğru olur gibi: *tous les genres sont bons, hors celui qu’on ne comprend pas;* –ya da– *qui ne produit pas son effet*[100] , çünkü uğruna yaratıldığı şeyi yadsıyan, onun gereğini yerine getirmeyen şeyin ne gibi bir artamı olabilir ki?

Ruhsal sağlığı yerinde olan insanların anlayamadıkları bir “sanat”ın sanat olduğu kabul edilecek olursa, yollarını şaşırmış, doğallıklarını

yitirmiş insanların, doğal olmayan duygularını okşayan şeyleri (kendilerinden başka hiç kimsenin hiçbir şey anlamadığı şeyleri) sanat diye üretmelerini de doğal karşılamak gerekir; tıpkı yaptıklarını sanat olarak adlandırmaya inatla devam eden dekadanlarda gördüğümüz gibi.

Sanat, geniş bir halka halinde başlayıp gitgide küçülen halkalar halinde bir yol izler: Sonuçta, tepe noktası halka olmayan bir koni çıkar ortaya. Zamanımızın sanatında olup biten tam da budur işte.

XI

İçeriği yoksullaştıkça yoksullaşan, biçimi anlamsızlaştıkça anlamsızlaşan sanatın özellikle de son dönem ürünlerinde sanata dair bütün özellikleri yitirdiğini görmeye başladık; sanatımsı ya da sanata benzer denilebilecek şeylerdi artık sanat diye ortada görülenler.

Bu da bir yana, halk sanatıyla yolunu ayırmasının sonucu olarak yüksek sınıfların sanatı içerik olarak yoksullaşırken biçim olarak çirkinleşti, bir başka deyişle gitgide daha anlaşılmaz oldu; hatta yüksek sınıfların sanatı zaman içinde sanat olmaktan bile çıktı, sanat taklidine dönüştü.

Bunun nedeni şöyle açıklanabilir: Halk sanatı, halktan bir kişinin çok güçlü bir duygunun etkisi altında kalarak bunu öbür insanlara da iletmek istemesiyle doğar. Yüksek sınıfların sanatı ise sanatçının böyle zorlu bir istek duymasıyla değil, çoğu kez yüksek sınıf üyelerinin gönüllerini eğlendirecek şeyler istemelerinden doğar. (Bu isteklerini yerine getirenlere de çok cömert davranırlar.) Yüksek sınıf

üyelerinin sanattan beklentileri, hoşlarına giden duyguların başkalarına aktarılmasıdır ve sanatçılar onların bu isteklerini yerine getirmeye çalışırlar. Ama bu beklentinin yerine getirilmesi çok zordur; çünkü yaşamlarını hiç çalışmadan, lüks içinde geçiren varlıklı sınıf üyeleri bitmez tükenmez bir biçimde sanatla gönül eğlendirmek isterler. Ama en düşük düzeylisinden bile olsa, sanat ısmarlama üretilmez; sanatçının içinde kendiliğinden doğmalıdır sanat. O nedenle sanatçılar varlıklı sınıfların üyelerinin isteklerini yerine getirebilmek için, sanata benzer şeyler üretme yöntemleri geliştirmek zorunda kalmışlardır.

Bu yöntemler şöylece sıralanabilir: 1. Ödünçleme, 2. Öykünme, 3. Şaşırtma, 4. İlginç olma. Bu yöntemlerden ilki, bir başkasınca yaratılmış, ünlü, herkesçe bilinen bir sanat yapıtının ya tümünü ya da belli bölümlerini ödünç alıp kimi ekleme ve değiştirmelerle yeni bir şey yapmış gibi görünme esasına dayanır.

Böyle yapıtlar belli çevrelerden insanlarda geçmişteki sanatsal coşumları, duygulanımlarıyla ilgili anıları canlandırır, sanata benzer izlenimler yaratır, sanattan haz duyma peşindeki insanlar arasında elden ele dolaşır. Eski sanat yapıtlarından ödünç alınan konular, şiirsel konular; tipler ise hep şiirsel tipler diye adlandırılır. Böylece, bizim varlıklılar çevresinde söylenceler, sagalar, eski rivayetler şiirsel konular olarak adlandırılır. Şiirsel tiplere gelince, bunlar: bakire kızlar, yiğitler, çobanlar, dervişler, melekler, her türden cin, iblis, şeytan, ay ışığı, dağ, deniz, uçurum, fırtına, çiçekler, uzun saçlar, aslan, kuzu, güvercin, bülbül vb.dir. Daha bir genelleştirerek söyleyecek olursak, geçmiş sanatçıların sık sık başvurdukları, yapıtlarında sıklıkla yer verdikleri şeyler şiirsel şeyler olarak kabul ediliyor.

Kırk yıl kadar önce fazla akıllı olmayan, ama uygar ve *ayant beaucoup d'acquis*[101] bir bayan (kendisi şu anda yaşamıyor), yazdığı romanı dinlemem için beni çağırdı. Romanda kahramanımız olan genç kız, saçlarını şiirsel bir biçimde salıvermiş, üzerinde şiirsel bir ak giysi, şiirsel bir ormanda, şırıl şırıl akan şiir gibi bir su başında oturmuş, şiir okumaktadır. Olay Rusya'da geçiyor, ama nasıl oluyorsa birdenbire çalıların arasından başında *à la Guillaume Tell*[102] (romanda da aynen bu ifade kullanılıyor) tüylü bir şapka bulunan erkek kahramanımızla ona eşlik eden şiirsel iki bembeyaz köpek çıkıveriyor. Roman yazarı bayana göre bütün bunlar son derece şiirseldi. Doğrusu bütün bunlar hoş olabilirdi, tabii romanın erkek kahramanının, kadın kahramana bir şeyler söylemeye kalkışmaması koşuluyla; *à la Guillaume Tell* şapkalı kahramanımız ak giysili erden kızımızla konuşmaya başladığında, hemen anlıyoruz ki, yazarın söyleyebileceği bir şey yok; geçmişte yaratılmış yapıtlardaki şiirsel anılar arasından seçip ayırdıklarını yineleyerek sanatsal etki yaratma peşinde. Ama sanatsal etki yaratılması, daha doğrusu sanatsal etkinin karşıdaki insana geçmesi ancak yazarın kendisinde doğan, kendine özgü bir duygunun karşıdakine aktarılmasıyla mümkündür, yoksa kendisine de bir başkasından aktarılmış, başkasına ait bir duyguyu aktararak değil. Şiirselliğin şiirselliği denilebilecek böylesi bir duygu, nice çırpınsanız da kimseye geçmez, bu yalnızca "sanat yapıtını andırıyor", "sanat yapıtı gibi" duygusu yaratabilir insanlarda, o da estetik beğenileri çarpık, sapıtmış insanlarda. Bu hanım yazar çok aptaldı, hiç yetenekli değildi, o nedenle de olayın özü hemencecik anlaşılıyordu. Ama bu türden ödünçlemelere okumuş, yetenekli –ve bir de bunlara ek olarak– ilgili sanat alanının tekniğinde yenilikler yaratabilen kişiler

tarafından gidildiğinde, özellikle de günümüzde iyiden iyiye yaygınlık kazandığına tanık olduğumuz antik sanat, eski Yunan, eski Hıristiyanlık ve mitoloji dünyasından yapılan ödünçlemelerin, halk tarafından sanat olarak kabul edildiği görülmektedir.

İçinde hiçbir sanat kıvılcımı bulunmamasına karşın pek çok kişiye –ve bu arada her halde yapıtı kaleme alan kişiye de şiirsel gibi gelen– Rostan'ın Princesse Lointaine adlı yapıtı bu türden sanat kalpazanlığına şiir alanından verilebilecek karakteristik bir örnek; içinde hiçbir sanat kıvılcımı bulunmamasına karşın pek çok kişiye –olasılıkla yapıtı kaleme alan kişiye de– şiirsel gelen bir yapıt bu.

Sanat gibilik, sanata benzerlik izlenimi vermede ikinci yöntem, daha önce de söylediğim gibi, öykünmedir. Bu yöntemin özü, anlatılmakta olan şeye eşlik eden ayrıntıları defalarca yinelemektir. Söz sanatlarında dış görünüşler, yüzler, giysiler, jestler, sesler, yaşamda yer alabilecek herhangi bir rastlantı dolayısıyla yapıta giren kişilerin yaşadıkları, yaşamadıkları –uğrayıp geçtikleri– yerler bütün ayrıntılarıyla yansıtılır. Roman ya da öykü kişilerinin bütün konuşmaları ses tonundan, o sözü söylerkenki el kol hareketlerine varana dek olanca ayrıntısıyla verilir: Sözlerin kendisi de mümkün olan en yoğun anlamı aktaracak biçimde değil, yaşamda da olduğu gibi savruk, kopuk, kırık dökük, kapalı, müphem biçimde yansıtılır. Bu yöntemin drama sanatındaki uygulanışı ise, kişilerin sözlerinin bire bir yansıtılmasının yanı sıra, bütün kişilere ilişkin bütün durumların, eylemlerin, edimlerin gerçek yaşamda nasılsalar tıpkı öyle olmasına dayanır. Resim sanatında bu yöntem, resmi fotoğrafa indirger, resimle fotoğraf arasındaki ayrımları yok eder. Tuhaf görünebilir ama bu yöntem müzik sanatında da kullanılır: Müzik

yalnız ritimlere değil, sanatsal olarak ifade etmek istediği şeye eşlik eden seslere de öykünür, onları taklit etmeye çalışır.

Üçüncü yöntem, dışsal duyuşları etkilemektir ki, çoğu kez saf fiziksel bir etkidir bu ve şaşırtma, etkileme olarak adlandırılır. Bu etkileme hemen bütün sanatlarda aykırılıklara dayanır. Ürkütücüyle sevimlinin, güzelle çirkinin, gürültüyle sessizliğin, karanlıkla aydınlığın, en sıradan olanla en sıra dışı olanın birlikteliklerinden doğan aykırılıklar. Söz sanatlarında değişik etkiler ve aykırılıklardan başka, bir de genellikle insanda kösnül duygular uyandıran cinselliğin ayrıntılı anlatılmasına ya da insanda ürküntü, korku uyandıran acı duygusunun, ölüm gerçeğinin ayrıntılarıyla anlatılmasına dayanan, daha önce hiç anlatılmamış, betimlenmemiş –örneğin bir öldürme olayını anlatırken kumaşın yırtılmasından, bedendeki şişlere, koku ve kan miktarına dek– pek çok ayrıntı, olay yerinde tutulmuş bir tutanak titizliğiyle verilir. Resimde de durumun farklı olmadığını belirtmeliyiz: Her türden aykırılığa yer vermenin yanı sıra, resme özgü bir başka aykırılık da olağanüstü ayrıntılarla, bezemelerle işlenmiş bir nesnenin yanında, resimdeki bütün öteki şeylerin özenilmeden, üstünkörü yansıtılmasıdır bu. Resimde en sık uygulanan, en önemli efekt, ışık ve korkunç olanın betimlenmesidir. Dram sanatında –aykırılıkların dışında– en sıradan efektler fırtına, gök gürültüsü, ay ışığı, denizde ya da kumsalda geçen sahneler, kumsalda giysi değiştirme, kadın çıplaklığı, deliler, cinayetler –genel olarak ölüm– ve bu sırada can çekişmenin bütün aşamalarının tek tek ve ayrıntılı biçimde gösterilmesi gibi efektlerdir. Müzikte en sık başvurulan efektler, crescendo’nun en zayıf, en yalnız, en cılız seslerle başlaması ve bütün orkestranın katılımıyla en güçlü, en karmaşık seslere ulaşana dek bu tırmanışın sürmesi ya da hep aynı

seslerin başka başka çalgılarla bütün oktavlardan bir arpeggio'yu yinelemesi ya da armoni, tempo ve ritmin müzikal düşüncenin doğal akışına tümüyle aykırı bir çizgi izleyerek beklenmezliğiyle dinleyicileri şaşırtması olarak sıralanabilir.

Sanatlarda en yaygın kullanılan efektler kısaca bunlar; ama bütün sanatlar için geçerli bir başka efekt daha var ki, bu da bir sanatın bir başka sanat dalına özgü betimlemeye başvurmasıdır. (Örneğin bütün programlı müzik ile, Wagner ve onu izleyenlerin müziğinde tanık olduğumuz gibi müziğin "betimlemeci" olması; resmin, dramanın ve şiirin ise, dekadan sanatta da gördüğümüz gibi "ruh hali yaratması".)

Dördüncü yöntem olan "ilginçlik", sanat yapıtına eklenen zihinsel ilgidir ve çapraşık bir düğüm (*plot*) içerebilir; yakın zamana dek İngiliz romanlarıyla Fransız komedilerinde ve dramlarında yaygın olarak başvurulan, şimdilerdeyse pek ilgi görmeyen bu yöntemin yerini belgeselcilik, yani herhangi bir tarihsel dönemin ya da çağdaş yaşamın herhangi bir özel alanının ayrıntılı betimlemesi almaya başlıyor. Bir romanda Mısır ya da Roma yaşamı anlatılmışsa –ya da maden işçilerinin, büyük bir mağazada çalışan tezgahtarların yaşamları– okur da buna ilgi duymuş ve bu ilgi sanatsal bir etkilenime dönüşmüşse, işte burada "ilginçlik" yönteminden söz edilebilir. İlginçlik, biçemin kendisinde de görülebilir ve bu aralar bu yöntem epeyce yaygınlık kazanmış durumdadır. Şiir, düzyazı, resim, drama, müzik… artık bunlar öyle değişik bir tarzda yaratılıyorlar ki, bulmaca çözer gibi uğraşmak gerekiyor kendileriyle ve bu keşif, açımlama süreci de insanı sanatın etkilemesine benzer biçimde etkiliyor, sanattan alınana benzer biçimde zevk veriyor.

Sanat yapıtları için sık sık, “Ah, ne güzel!” denildiğini duyarız; çünkü şiirseldir o yapıt ya da gerçekçidir ya da etkileyicidir, ilginçtir; oysa bu nitelikler sanatın artamının ölçütü olmadıkları gibi, hiçbirinin sanatla tek bir ortak yanı da yoktur.

Şiirsellik denince akla ödünç alma, aktarma, (başkasınınkini) benimseme gelir. Ve ödünç alınan hiçbir şey okura, izleyiciye, dinleyiciye sanatçının yapıtını yaratırken yaşadığı duygunun geçmesini sağlamaz; olsa olsa izleyicinin bundan önceki sanat yapıtından edindiği sanatsal etkilenime ilişkin bulanık anılarına yönelmesini sağlar. Temelinde ödünçleme olan, ödünçlemeden kaynaklanan sanat yapıtı, örneğin Goethe’nin Faust’u, zekayla işlenmiş, bin bir güzellikle süslenmiş, çok ustaca kotarılmış olabilir; ama gerçek bir sanatsal etki bırakmaz üzerimizde; çünkü bir sanat yapıtının en temel niteliği diyebileceğimiz, biçim ve içeriğin ayrılmaz bir bütün oluşturmasını sağlayan ve sanatçının yapıtını yaratırkenki duygularının ifadesi olan bütünsellikten[103] , organiklikten yoksundur o. Ödünçlemede sanatçının verebildiği tek şey, önceki sanat yapıtından kendisine geçmiş olan şeydir; o bakımdan da –ister bütün bir konu, ister belli bazı sahneler, pasajlar, bölümler olsun– her ödünçleme ancak sanatın yansısıdır, benzeridir, “gibi”sidir, ama asla kendisi değildir. Bu yüzden de böyle bir sanat yapıtına “güzel bir yapıt, çünkü şiirsel, yani bir sanat yapıtına benziyor” demenin, bir paraya “güzel bir para, çünkü gerçeğine benziyor” demekten hiç farkı yoktur. Öykünmecilik ve gerçeğe uygunluk çoğu kişinin düşündüğünün tersine, sanatın artamı için ölçüt değildir. Öykünmecilik sanatın artamı için ölçüt olamaz, çünkü sanatın temel özelliği sanatçının yapıtını yaratırken yaşadığı duygunun başkalarına da geçmesi ise, bunun ayrıntıların betimlemesiyle hiç

bağdaşmayacağı açıktır; hatta tam tersine ayrıntı fazlalığı bu duygu geçişine engeldir bile. Ne kadar iyi kotarılmış olursa olsun, bütün bu ayrıntılar yapıtla karşı karşıya bulunan, ondan sanatsal etkilenim durumunda bulunan kişinin dikkatinin dağılmasına neden olur ve bu ayrıntılar yüzünden sanatçının duygusu –tabii eğer böyle bir duygu var ise– karşıdakine geçmez.

Bir sanat yapıtını aktardığı ayrıntıların gerçekliğinden, doğruluğundan dolayı değerli bulmak, dış görünüşüne bakarak bir yiyeceğin besleyiciliği hakkında kanıya varmak kadar tuhaf bir durumdur. Bir sanat yapıtının değeri için onun gerçekliğini ölçüt alıyorsak, burada bir sanat yapıtından değil, sanat yapıtının taklidinden söz ediyoruz demektir.

Sanatın taklidinde üçüncü yöntem olan şaşırtma ya da etkileme de tıpkı ilk iki yöntem gibi gerçek sanat kavramıyla bağdaşmaz; çünkü şaşırtarak, yenilikle etkileyerek, beklenmedik çelişki ve karşıtlıklar ya da dehşet sahneleri sergileyerek duygu aktarılmaz, yalnızca sinirlerle oynanır, sinirler etkilenir. Bir ressam çok başarılı bir kanlı yara resmi yapabilmişse, bu resim beni etkiler, ama burada sanat yoktur ki. Orgta çeke çeke, ağır ağır çalınan tek bir notanın insanlar üzerindeki etkisi şaşırtıcıdır, gözyaşlarını tutamayanlar bile çıkar sık sık; ama burada müzik sanatından söz edilemez, çünkü herhangi bir duygu aktarımı söz konusu değildir. Buna karşılık bu türden fizyolojik efektlerin çevremizde hep sanat olarak değerlendirildiğini görüyoruz. (Yalnız müzikte de değil, şiirde, resimde, dramada da.) Bir de demezler mi, sanat zamanımızda iyice inceldi, zarifleşti diye! Oysa tam tersine, hiç durmadan etkileme peşinde koştuğu için alabildiğine kabalaştı sanat. Avrupa’nın hemen bütün tiyatrolarında

sahnelenmekte olan ve pek tutulan Hannela adlı şu yeni oyunu alalım: Bu oyunda yazarın yapmak istediği şey, acılar çeken küçük bir kıza karşı insanlarda acıma duygusu uyandırmak. Sanat aracılığıyla izleyicide böyle bir duygu yaratabilmek için, oyun kişilerinden biri bu duyguyu müthiş bir güçle ortaya çıkarmalıdır –ki bütün seyircilere de geçebilsin duygu– ya da küçük kızın ruh hali çok doğru betimlenebilmelidir. Oysa yazarımız ne yapıyor? Ya elinden gelmediğinden ya da istemediğinden başka bir yol seçiyor kendine; dekorcular, giysiciler, ışıkçılar için zor, ama kendisi için kolay bir yol bu: Kızı sahnede öldürmeye kalkıyor, üstelik bunu yaparken de izleyiciler üzerindeki fizyolojik etkiyi artırabilmek için ışıkları sonuna dek kısıp salonu ve sahneyi karartıyor; yürek paralayıcı bir müzik eşliğinde küçük yavrucağı sarhoş babasının nasıl acımasızca dövdüğünü gösteriyor; kızcağız ağlıyor, inliyor, kıvranıyor, yerlerde sürünüyor… derken melekler çıkıp geliyorlar bir yerlerden ve kızı alıp götürüyorlar. Bu sahneler karşısında epeyce bir heyecanlanan izleyiciler ise, müthiş bir estetik duygu yaşadıklarından pek eminler. Oysa buradaki heyecanın estetikle hiçbir ilgisi yok. Yok, çünkü bir insandan ötekine geçen, aktarılan duygu yok; olan yalnızca bir başka insan adına duyulan acıma duygusuyla, iyi ki acılar içinde olan, inleyen, kıvranan ben değilim’den kaynaklanan kendi adına duyduğu sevinç duygusu; idam cezalarını izlerken yaşadığımız ya da Romalıları belli aralıklarla arenaları doldurmaya yönelten duygunun benzeri bir duygu bu.

Estetik duygunun yerine etkilemenin konulması özellikle de müzik sanatında çok belirgin; çünkü bu sanat, yapısal özelliği gereği sinirleri doğrudan doğruya fizyolojik olarak etkiliyor. Bestecinin yaratma sürecinde yaşadığı duyguyu melodide vermek yerine, yeni

müzikçiler sesleri biriktiriyor, örgü gibi birbirine geçiriyor, bazen artırıp bazen azaltarak dinleyicileri fizyolojik olarak etkiliyor; öyle ki bu etkiyi bu iş için geliştirilmiş bir aygıtla ölçebilmek bile mümkün.[104] İnsanlar da bu fizyolojik etkimeyi sanatın etkisi olarak alıyorlar.

"İlginç olma" diye adlandırdığımız dördüncü yöntem, sanata öbür yöntemlerin hepsinden çok daha yabancıdır, yine de sık sık sanatla karıştırılan, sanatın yerine konan yöntem budur. Yazarların roman ve öykülerinde okurun keşfetmesi için bıraktıkları boşluklar, bilinçli gizlemeler şurada dursun, bir resmin, bir müzik yapıtının "çok ilginç" olduğunun belirtilmesine hepimiz pek çok kez tanık olmuşuzdur. İlginç mi? Bir sanat yapıtının ilginç olması da ne demek? "İlginçlik" ile ya o yapıtın bizde giderilmemiş bir merak duygusu uyandırdığı ya da o yapıtı anlamaya, kavramaya çalışırken bizim için yeni birtakım bilgiler edindiğimiz söylenilmek isteniyor herhalde?.. Belki de yapıt tam anlaşılır değildir ve biz zorlu bir çabayla, yavaş yavaş çözümlüyoruzdur yapıtı ve bu çözümleme, anlamlandırma serüveni bize belli bir haz veriyordur? Bu olasılıklardan hangisi geçerli olursa olsun, ilginçlik denen şeyin sanatla, sanatsal etkilenimle en ufak bir ortak yanı yoktur. Sanatın amacı, sanatçının duygusunun insanlara geçmesini sağlamaktır. Uyanan merakını gidermek için izleyicinin, dinleyicinin, okurun zihinsel bir çaba içine girmesi ya da yapıttan edindiği yeni bilgileri –ya da yapıtın anlamını– özümseyebilmek için olanca dikkatini bu işe yöneltmesi, sözünü ettiğimiz "geçiş"i engeller. O nedenle de ilginçliğin sanatın artamıyla hiçbir ortak yanı olmaması bir yana, sanat yapıtının yaratacağı etkiyi, sağlayacağı "geçiş"i engellediği bile söylenebilir.

Şiirsellik (ödünçleme) de, öykünme de, şaşırtma da, ilginçlik de sanat yapıtlarında görülebilir; ancak bunlar kesinlikle yapıtın başlıca özelliği olmamalı, sanatçının duygusunu insanlara geçirme hedefinin yerini almamalıdır. Gel gelelim, şu son zamanlarda yüksek sınıfların sanatında gördüğümüz şey tam da bu: Sanatın temel özelliğini ıskalayan, sanatımsı, sanat benzeri şeyler hep üretilenler.

Gerçek bir sanat yapıtı üretebilmek için kimi koşulların yerine getirilmesi gerekir. Bir kez, böyle bir işe kalkışmış kişinin dünyayı kavrayış açısından zamanına göre yüksek bir düzeyde bulunması gerekir ki, belli birtakım duyguları yaşayabilsin ve bunları insanlara aktarma arzusu duyup, bunun olanaklarını yaratabilsin. Tabii bir de, herhangi bir sanat dalına karşı yetenekli olunması gerektiğini de unutmamak gerek. Gerçek bir sanat yapıtı üretmek için zorunlu olan bu koşullar pek seyrek olarak bir araya gelirler. Ödünçleme, öykünme, şaşırtma, ilginçlik dediğimiz yöntemlerle bir sanatımsı, sanat benzeri üretmek için ise –ki doğrusu bizim toplumda oldukça yüksektir bunların karşılıkları– herhangi bir sanat dalında, sıkça rastladığımız, ortalama bir yetenek yeterlidir. Burada yetenek derken, kastettiğim şey beceri. Örneğin söz sanatlarında, düşüncelerini, izlenimlerini zorlanmadan dile getirebilme, karakteristik ayrıntıların ayırdına varma ve bunları unutmama; plastik sanatlarda çizgi, form ve renklerin ayırdına varma; müzik sanatlarda ses aralıklarının ayırdına varmak ve seslerin birbirlerini izlemelerindeki ilişkiyi hiç unutmama becerisidir burada söz konusu olan. Günümüzde bu becerileri olan biri, bir de hangi sanat alanında etkinlikte bulunacaksa, o sanatla ilgili taklitçiliğin tekniklerini ve uygulamaya ilişkin kimi yöntemleri öğrendi mi, eğer estetik duygusunda yapıtını berbat edecek bir körelme yoksa ve eğer sabrı da varsa, ömrünün

sonuna dek, bizim toplumda sanat diye benimsenen, gerçekteyse yalnızca birer sanat benzeri, sanatımsı olan yapıtlar üretebilir.

Bu türden taklitleri üretmek için her sanat dalında belli kurallar ya da reçeteler vardır; yetenekli bir insan bunları güzelce bir belledi mi, artık ömrünün sonuna kadar tadını çıkara çıkara bu tür yapıtları üretir durur; ne herhangi bir coşku, ne bir duygu kabarması; *à froid*, serinkanlılıkla gerçekleştirir üretimini. Söz sanatlarına karşı kabiliyeti olan birinin şiir yazabilmesi için, bulunduğu yerde gerçekten gerekli olan her sözcüğün yerine, kafiye ya da ritmin gerektirdiği her durumda, yakın anlamlı on başka sözcük bulup yerleştirebilmesi; sonra sözcüklerin bütün olası yer değiştirmelerinde az çok anlamı olacak bir söze ulaşabilmesi ve bir de uygun kafiye için çıktığı sözcük avında ele geçirdiği sözcüklere anlam benzeri, duygu, durum uydurması –daha doğrusu bunların kendilerini değil, benzerlerini yakıştırması– yeterlidir; bu gerçekleştikten sonra, duruma göre artık, dinseltoplumsal, doğa ya da aşk… konulu, uzun ya da kısa istediği kadar şiir imal edebilir.

Söz sanatlarına kabiliyeti olan bu kişi eğer roman ya da öykü yazmak isterse, kendine belli bir biçem edinmesi gerekecektir; yani gördüğü her şeyi betimlemeyi ve bunlarla ilgili ayrıntıları unutmamayı ya da not almaya öğrenecektir. Bunlara sahip olduktan sonra, istediği kadar roman ya da öykü yazabilir: Artık duruma göre, tarihsel, toplumsal romanlar olabileceği gibi bunlar, natüralist, toplumsal, erotik, psikolojik, hatta dinsel romanlar da olabilir; hangisi modaysa, hangisine rağbet varsa. Konu bulmakta da zorlanmayacaktır; okudukları ya da yaşadığı olaylar arasından beğensin beğendiği

konuyu; karakterler –roman kişileri– ise bir romana kopyalanmak için aile çevresi, tanıdıkları arasında kendisini bekleyip duruyor.

Bu türden roman ve öyküler, dikkatli bir gözlem sonucu ulaşılmış ayrıntı zenginliğine de sahipse –hele hele bu ayrıntılar erotik içerikliyse–, içlerinde tek bir gerçek duygu kıvılcımı, yaşanmışlık bulunmamasına karşın, sanat yapıtı olarak kabul edileceklerdir.

Kabiliyetli birinin dramatik formda bir sanat yapıtı yaratabilmesi için, roman ve öykü için gerekli olanlardan farklı olarak, bir de kişilerine olabildiğince isabetli, etkili, nükteli sözler söyletebilmesi, değişik tiyatro efektlerinden yararlanmayı ve oyun kişilerinin sahnedeki hareketlerini birbirine bağlamayı bilmesi gerekir: Yani sahne olabildiğince hareketli olmalı, oyunda uzadıkça uzayan tek bir diyalog bulunmamalıdır. Bu dediklerimi beceren bir yazar, ister cinayet haberlerinden bir konu beğensin kendine, ister hipnotizma, soyaçekim gibi günün modası konulardan ya da tarihten, fantastik alandan konu beğensin, ömrünün sonuna kadar oyun üretebilir.

Yetenekli birinin resim ve yontu alanında sanat yapıtına benzer nesneler üretebilmesi biraz daha kolaydır. Bunun için desen ve renk bilgisiyle, balçığa şekil vermeyi –çıplak insan bedeni tercih nedenidir– bilmesi yeterlidir. Bunları öğrendi mi, ömrünün sonuna dek birbiri ardınca resim ya da heykel yapabilir. Kişisel eğilimlerine göre dinsel, mitolojik, tarihsel, fantastik, sembolik konular seçebilir ya da gazetelerde yer verilen güncel konulardan herhangi birini beğenebilir: Taç giyme, grev, TürkYunan savaşı, kitlesel açlık ya da güzel olabileceğini düşündüğü en sıradan şeyleri, örneğin bir bakır tası ya da çıplak bir kadını konu olarak seçebilir.

Yetenekli kişimizin uğraştığı sanat dalı müzikse eğer, sanatın özünü oluşturan şey, yani yapıtı izleyenlere geçmesi gereken duygu, öbür sanat dallarına göre daha az gerekli olacaktır kendisine; bu böyle olmakla birlikte –dans sanatı dışında– bütün öbür sanatlardan daha fazla fizik güce, jimnastik çabaya gereksinim duyacaktır. Müzik yapıtı için her şeyden önce parmakları herhangi bir çalgı üzerinde büyük bir hızla –bu işte mükemmellik düzeyine ulaşmış olanlar kadar– hareket ettirmeyi öğrenmek gerekir; sonra geçmişte nasıl çok sesli müzik yazıldığını, yani şu kontrpuan dedikleri şeyi, füg sanatını, orkestrasyonu, yani çalgılardan etkin biçimde yararlanmayı öğrenmesi gerekir. Bunları bir öğrendi mi, müzikçimiz artık ömrünün sonuna dek birbiri ardınca yapıtlar yaratabilir: Senfoniler, senfoniettalar yazabileceği gibi, sesleri sözcüklere, daha doğrusu açık ya da kapalı hecelere göre ayarlayarak operalar, romanslar yazabilir; ya da herhangi bir temayı kontrpuan veya füg kalıpları içinde işleyerek oda müziği yapıtları yazar; içine doğuveren herhangi bir ses kümesini süsleyip çeşitlendirerek aklına estiği gibi fantastik müzik vb. yazabilir.

İşte bizde varlıklı sınıflardan, yüksek tabakalardan insanların sanat diye benimsediği taklit yapıtlar, bütün sanat dallarında bu türden hazır reçetelere göre üretiliyorlar. Yüksek sınıflar sanatının halk sanatından ayrılması sonucunu doğuran üçüncü ve en önemli etkeni de bu olgu, yani sanat yapıtlarının yerine sanat taklidi yapıtların konulması olgusu oluşturuyor.

XII

Bizim toplumda sahte sanat yapıtları üretilmesinde etken olan üç koşul olduğunu düşünüyorum: Bunlardan ilki, yapıtlarına karşılık sanatçılara oldukça yüksek telif ücretleri ödenmesi ve bunun sonucu olarak da sanattan geçinmenin, yani profesyonelliğin yaygınlaşıp kurumsallaşması; ikincisi, sanat eleştirisi; üçüncüsü ise, sanat okullarıdır.

Sanat bölünmediği sürece ve yalnız dinsel sanat el üstünde tutulup isteklendirildiği, ödüllendirildiği sürece, sanatın karşılığını bulup bulmadığı, ödüllendirilip ödüllendirilmediği hiç önemli değildi; sanat yerine sanat taklitlerinin ortalıkta yer almadığı dönemdi bu. (Zaman zaman bu türden şeyler ortaya çıkabildiyse de, bütün halkın ortak beğenmeme yargısıyla çarçabuk yitip gitmişlerdi.) Ama sanatta bölünmenin gerçekleşmesi ve varlıklı sınıflardan insanların kendilerine haz veren her türden etkinliği sanat olarak, güzel olarak benimsemeye başlamalarıyla, onlara haz veren bu sanatlar öbür toplumsal etkinliklerden daha fazla el üstünde tutulmaya, ödüllendirilmeye başlandı; böylece daha çok sayıda insan kendini bu sanatlarla ilgili etkinliklere adamaya başladı; sonuçta da bu etkinlik alanları geçmişte olduklarından bambaşka bir niteliğe bürünerek, geçim sağlayan birer mesleğe dönüştüler.

Profesyonelleşmesiyle birlikte zafiyete uğraması da bir oldu sanatın; en değerli niteliğini, içtenliğini yitirme tehlikesiyle karşı karşıya kaldı böylece.

Profesyonel sanatçı sanatıyla yaşar, o bakımdan dur durak bilmeksizin bir şeyler uydurması, sanat alanıyla ilgili ürünler ortaya koyması gerekir. Bu durumda da, diyelim Yahudi peygamberler –Zebur yazarları–, İlyada ve Odysseia'nın, bütün halk masallarının, şarkıların, söylencelerin yazarları… bütün bu, yazdıkları için telif ücreti almak şurada dursun, bu yapıtlarla adlarını bile ilişkilendirmeyen sanatçılarla, yazdıkları karşılığında –önceleri– nişanlar, onur payeleri, paralar alan saray ozanları, müzisyenleri, oyun yazarları ya da –daha sonraları– ücretini gazete sahibinden, yayınevi sahibinden, emprezaryodan, kısacası sanatın tüketicisi olan kent halkıyla sanatçılar arasındaki aracılardan alan ve yapıtlarının geliriyle yaşayan profesyonel sanatçılar arasında ne büyük bir fark bulunduğunu belirtmeye hiç gerek yok.

Sahte –kalp– sanatın yaygınlık kazanmasının başlıca etkenlerinden biri bu profesyonelliktir.

İkinci etken, son zamanlarda tanık olmaya başladığımız sanat eleştirisi, yani herkesçe değil, asıl önemlisi de sıradan insanlar tarafından değil, bilginler, yani pek doğal olmayan ve kendilerine güvenleri tam kişiler tarafından yapılan sanat değerlendirmesi.

Bir arkadaşım eleştirmenlerin sanatçılara karşı tavırlarını değerlendirirken, şakayla karışık, “Eleştirmenler, akıllılar üzerine değerlendirmelerde bulunan ahmaklardır.” demişti. Her ne kadar tek yanlı, eksik, kaba gibiyse de, bu saptamanın hem belli ölçüde gerçek

payı içerdiği, hem de eleştirmenlerin sanat yapıtları üzerine yaptıkları sözüm ona açıklamalardan çok daha adil bir yargı olduğu yadsınamaz.

“Eleştirmenler açıklarlar”. İyi de, ne açıklarlar?

Sanatçı eğer gerçek bir sanatçıysa ve yaratma sürecindeki duygusunu yapıtına yansıtmış, bu yolla da duygusunu öbür insanlara geçirmeyi başarmışsa, burada kim, neyi açıklayacaktır?

Yapıt, sanat yapıtı olarak iyi bir düzey tutturmuşsa, ister ahlaki ister ahlakdışı olsun, sanatçının dile getirdiği duygu başka insanlara geçer; böylece de insanlar o duyguyu yaşarlar, dahası, herkes kendine özgü bir biçimde yaşar; bu durumda da her türden açıklama, yorum gereksizdir. Eğer yapıttan başka insanlara geçiş olmuyor, yapıt başka insanlara “bulaşamıyorsa”, hiçbir açıklama, yorum ona bu niteliği kazandıramaz. Bir sanat yapıtı yorumlanamaz; olacak şey değildir bu. Anlatmak istediği şey sözle anlatılabilir, açıklanabilir bir şey olsaydı eğer, sanatçı bunu kendisi sözle yapardı. Oysa o bu işi sanatıyla yapmıştır; çünkü öbür yöntemlerin, yapıtını yaratırkenki duyguyu aktarmada yetersiz kalacağını sezmiştir. Bir sanat yapıtını sözle açıklama ya da yorumlama, bir tek şeyi kanıtlar, o da o yorumlamayı yapana sanatın bulaşmadığını, daha doğrusu bu kişinin sanata kapılmaya[105] yetenekli olmadığını kanıtlar. Biliyorum, şimdi söyleyeceğim söz epey şaşırtıcı gelecek ama şu bir gerçektir ki, eleştirmenler her zaman sanata kapılma yetenekleri en az olan insanlardır. Çoğu, kalemini kullanırken gözü pektir, ataktır; hemen hepsi akıllıdır, iyi eğitim almışlardır; gel gelelim sanata kapılma yetenekleri doğal değildir ya da körelmiş, dumura uğramıştır. O bakımdan da bu insanlar yazıp çizdikleriyle, kendilerini okuyan,

izleyen, kendilerine inanan insanların beğenilerini iğdiş etmişlerdir ve etmeyi sürdürmektedirler.

Sanatın bölünmediği, onun bütün halkın dinsel dünya görüşü olarak değerlendirildiği toplumlarda sanat eleştirisi yoktu ve olamazdı da. Sanat eleştirisi yalnız, yaşadıkları zamanın dinsel bilincini, din kültürünü benimsemeyen yüksek sınıfların sanatı içinde doğabilirdi, öyle de olmuştur.

Halk sanatının belli bir iç ölçütü vardır; bu tartışma götürmez ölçüt, dinsel bilinçtir; yüksek sınıfların sanatı bu ölçütten yoksundur, o nedenle de bu sanata değer verenler, ister istemez herhangi bir dış ölçüte tutunmak zorundadırlar. Ve bu dış ölçüt, İngiliz estetikçinin de dediği gibi, *best nurtured men*, yani en eğitimli insanların zevkleri, daha doğrusu eğitimli oldukları varsayılan insanların otoriteleri, yalnız otoriteleri de değil, böyle insanların otoritelerine ilişkin söylenceler olacaktır. Bu söylence baştan aşağı yanlış olduğu için, *best nurtured men*'in değerlendirmeleri de çoğu kez yanlış olacaktır; bir zamanlar herkese doğru, tutarlı gelen değerlendirmelerin zaman içinde bu niteliklerini yitirmeleri de bu nedenledir. Yüzeysel –temelsiz– yargı sahibi eleştirmenler, hiç durmadan bu temelsiz yargılarını yineler dururlar. Bir vakitler eski trajedi artistlerinin çok iyi oldukları kabul edilirdi, değil mi; bu günümüz eleştirisi için de böyledir. Dante büyük ozan; Rafaello büyük ressam, Bach büyük besteci olarak kabul edilmişlerdir ve eleştirmenler ellerinde, iyi sanatı kötü sanattan ayıracak hiçbir ölçütleri olmadığı halde, bu sanatçıları yalnızca büyük sanatçı olarak nitelemekle kalmazlar, bu sanatçıların bütün yapıtlarını öykünmeye değer, dâhiyane yapıtlar olarak nitelerler. Sanatın bu ölçüde iğdiş edilmesinde hiçbir şey otoritelerce

ortaya konulan eleştiriler denli etkili olmamıştır. İşte, genç bir sanatçı herhangi bir yapıt yarattı; yaptığı şey bütün sanatçılar gibi, yaşadığı duyguları kendine özgü bir yöntemle dile getirmek; çoğu kişiye onun yaşadığı bu duygular geçiyor ve sanatçının yapıtı yavaş yavaş ünlenmeye başlıyor; ama işte tam bu sırada devreye eleştirmen giriyor: Sanatçının yapıtı aslında fena sayılmazmış, ama kendisini Dante, Shakespeare, Goethe, Rafaello ve son dönemlerindeki Beethoven gibi sanatçılarla kıyaslamak mümkün değilmiş. Bunun üzerine genç sanatçı kendisine örnek diye sunulan sanatçılara öykünen yapıtlar üretmeye başlıyor; sonuçta da yalnızca başarısız değil, sahte, iğreti, yapmacık yapıtlar üreten biri olup çıkıyor.

Örneğin bizim Puşkin'i alalım: Bütün o küçük şiirleri, Yevgeni Onegin'i, Çingeneler'i, romanları… hepsi artamları farklı farklı yapıtlardır; ama bunların tümü de gerçek sanat yapıtlarıdır. Ne var ki, Shakespeare'i göklere çıkaran yalan yanlış bir eleştirinin etkisiyle, soğuk bir mantıklılığın egemen olduğu Boris Godunov'u yazdı; eleştirmenler ozanın bu yapıtını yere göğe koyamadılar, örnek yapıt diye gösterdiler; sonuçta da Ostrovski'nin Minin'i, Tolstoy'un Çar Boris'i gibi taklidin taklitleri ortaya çıktı. Her ülkenin yazını böyle beş para etmez, taklidin taklidi yapıtlarla doludur. Eleştirmenlerin en büyük zararı, sanata kapılma yeteneğinden yoksun kişiler olarak (evet, bütün eleştirmenler bu yetenekten yoksundur; yoksun olmasalardı, bir sanat yapıtını yorumlamak gibi olanaksız bir işe girişirler miydi?) hemen hep ussal, düş ürünü yapıtları övmeleri, öykünülecek, örnek yapıt olarak hep bu türden yapıtları göstermeleridir. Bunun sonucunda da eski Yunan trajedi yazarları ile Dante, Tasso, Milton, Shakespeare ve Goethe'yi (hemen hep bu sırayla); yenilerdense Zola ve İbsen'i, bir de Beethoven'in son

dönem müziğiyle Wagner’i öve öve bitiremezler ve bu konuda katiyen itiraz kabul etmezler. Bu ussal, düş ürünü yapıtları göklere çıkarmalarında kendilerini haklı göstermek için de yığınla kuram icat ederler (şu ünlü güzellik kuramı da bunlardan biridir) ve birtakım budalalarla az ya da çok yetenekli insanlar yapıtlarını bu kuramlara uygun olarak üretirler; ama bundan da önemlisi, çoğu kez gerçek sanatçılar da kendilerini bu kuramların kurallarına uymaya zorlarlar.

Eleştirmenlerce övülen her sahte yapıt, aralığından ikiyüzlülerin süzülüverdiği bir kapıdır yalnızca.

Bugün bize kaba, yabanıl ve çoğu kez de anlamsız gelen eski Yunan’dan Sophokles, Euripides, Aiskhylos ve özellikle Aristophanes ya da yenilerden Dante, Tasso, Milton, Shakespeare; resimde bütün bir Rafaello, şu saçmanın saçması Korkunç Hüküm’ü de içinde olmak üzere bütün bir Michelangelo, müzikte bütün bir Bach, son dönemi de içinde olmak üzere bütün bir Beethoven gibi sanatçıların yapıtlarını eleştirmenlerin öve öve göklere çıkarmaları sayesindedir ki, günümüzde İbsenler, Maetherlinckler, Verlaineler, Mallarméler, Puvis de Chavanneslar, Klingerler, Böcklinler, Stucklar, Schneiderler; müzikte Wagnerler, Lisztler, Berliozlar, Brahmslar, Richard Strausslar vb. taklitçilerin taklitçileri olan muazzam bir kitle ortaya çıkabilmiştir.

Eleştirinin zararlı etkisine en güzel örnek Beethoven’dir. Beethoven’in çoğu kez sipariş üzerine ve alelacele yazdığı sayısız yapıtları arasında, biçimsel yapaylıklarına karşın, sanat yapıtı olarak nitelenmeyi hak eden yapıtları da vardır. Ama sağırlaşmaya başlamasından sonra sesleri duyamadığı için tümüyle uydurma, eksik, tamamlanamamış, o nedenle de anlamsız, müzikalite açısından anlaşılmaz yapıtlar bestelemeye başladı Beethoven.

Müzikçilerin sesleri capcanlı biçimde tahayyül edebildiklerini ve okudukları bir notayı adeta duyabildiklerini biliyorum elbette. Ama hayalde canlandırılan sesler hiçbir zaman gerçek seslerin yerini tutamaz ve her besteci, hem işleyip tamamlamak, hem de süsleyip bezemek için yapıtını duyabilmelidir. Beethoven ise duyamıyor, duyamadığı için de yapıtını işleyip tamamlayamıyordu ve sanatsal sayıklamadan başka bir şey olmayan bu yapıtları bitti deyip teslim ediyordu. Beri yandan eleştiri, Beethoven'i bir kez dâhi besteci olarak kabul etmiş olduğu için alışılmadık, çarpıcı güzellikler bulmak üzere, özellikle de bu henüz tamamlanmamış, eksik, sakat yapıtlar üzerine özel bir sevinçle atılıyordu. Övgülerinde ne kadar haklı olduklarını gösterebilmek için de, müzik sanatı kavramını çarpıtarak, müzikte onun asla betimleyemeyeceği şeyleri betimleme özelliği buldular ya da ona bu türden özellikler yüklediler; sonuçta da sağır Beethoven'in müzik yapıtı niyetine yazdığı yalapşap şeylerin zaten çok sayıdaki taklitçilerine yeni taklitçiler eklendi.

Örneğin bir Wagner ortaya çıktı; önce eleştiri yazılarında Beethoven müziğini –özellikle de son dönem Beethoven müziğini– göklere çıkardı ve bu saçma müzikle ondan daha az saçma olmayan bir kuram arasında –Schopenhauer'in müziği istencin anlatımı olarak gören kuramı arasında (ama müziği istencin, nesnelleşmenin farklı basamaklarındaki anlatımı değil, onun kendisi, özü olarak gören mistik kuramı arasında) bağlar kurdu; sonra tutup kendisi de bu kurama uygun müzik yazdı; şu farkla ki, onun müziği bütün sanatların bireşimi gibi çok daha saçma bir sisteme dayanma savı taşıyordu. Wagner'i Brahms, Richard Strauss gibi sanattan daha da uzaklaşan yeni taklitçiler izledi.

Eleştirinin işte böyle zararlı sonuçları oldu. Ama sanatta sapkınlığın üçüncü etmenini oluşturan sanat eğitimi veren okullar sanata eleştiriden de büyük zarar verdiler.

Sanat bütün halkın değil de yalnızca varlıklı sınıfların malı olur olmaz bir mesleğe dönüştü, mesleğe dönüşür dönüşmez de bu mesleği öğreten yöntemler ve bu yöntemler yoluyla sanat öğretimiyle uğraşan, bu mesleği seçmiş insanlar ortaya çıktı, sanat okulları kuruldu: Liselerde bile söz sanatları –retorik– sınıfları kuruldu, güzel sanatlar akademilerinde resim, müzik, tiyatro öğretilmeye başlandı.

Şimdi, bu okullarda sanat öğretiliyor. İyi, güzel de, sanat sanatçının yaşadığı özel bir duygunun öbür insanlara aktarımı olduğuna göre, bunu okulda nasıl öğreteceksiniz?

Hiçbir okul insanda ne bir duygu uyandırabilir, ne de insana sanatın özünün ne olduğunu –kendine özgü yöntemle bir duygunun nasıl ortaya çıkarılabileceğini– öğretebilir.

Okulda öğretilebilecek tek şey, sanatçıların yaşadıkları duyguları başka sanatçılara nasıl aktarabildikleridir. Ve sanat okullarında öğretilmekte olan da bundan başka bir şey değildir; ancak böylesi bir eğitim, gerçek sanatın yayılmasına herhangi bir katkı sağlamadığı gibi, tam tersine, sanat adı altında taklit sanatın yayılmasına katkıda bulunarak insanların gerçek sanatı anlamalarına engel olur, hatta bu konudaki en büyük engeli oluşturur.

Söz sanatlarında insanlara öğretilen şey, üzerinde hiç düşünmedikleri bir konuda, canları bu konuda hiçbir şey söylemek istemese de, sayfalar dolusu şeyi ünlü diye kabul edilen yazarların

yazdıklarına benzer biçimde nasıl yazabilecekleridir. Liselerde öğretilen budur.

Resimde öğretilen başlıca şey, orijinalinden ya da doğadan çoğu kez çıplak beden çizmektir; yani hiçbir zaman görünmeyen ve gerçek sanatla uğraşan birinin hiçbir zaman el atması gerekmeyen şeyi yapmaktır, üstelik de bu iş eski ustalara öykünerek, onlar nasıl yapmışlarsa tıpkı öyle yapılmalıdır. Eski üstatların yorumladıkları konulara benzer konuları yorumlamaları istenerek öğretilir resim öğrencilere. Drama okullarındaki eğitimin de bundan pek bir farkı yoktur: Tragedya ustası diye kabul edilen eskiler gibi okumaları istenir öğrencilerden monologları; sahnede onlar gibi olmaları istenir. Müzikte yine öyle. Bütün müzik kuramı, eski usta kompozitörlerin müzik yazmak için kullandıkları yöntemleri birbiriyle hiç ilintisi olmaksızın yinelemekten ibarettir.

Rus ressam Bryullov’un sanata dair çok anlamlı bir sözü var; bir yerlerde söylediğim bu sözü, okullarda neyin öğretilip, neyin asla öğretilemeyeceğini çok güzel ortaya koyduğu için şu anda da yinelemekten kendimi alamıyorum. Bir öğrencisinin çalışmasını gözden geçirirken Bryullov elindeki fırçayla öğrencinin yapıtına birkaç kez belli belirsizce dokunur ve başarısız, kötü, ölü çalışma birden canlanıverir. “İşe bak,” der öğrencilerden biri, “belli belirsiz birkaç dokunuşuyla her şey nasıl da değişiverdi!” Bunun üzerine Bryullov sanatın karakteristiğini, sanatı sanat yapan tılsımı açıklar: “Sanat,” der, “işte tam da o belli belirsizin, hayal meyalin başladığı yerde başlar.” Her ne kadar bütün sanatlar için geçerli bir saptamaysa da bu, müzik icrası için özellikle doğru olduğu tartışma götürmez. Bir müzik icrasının sanatsal olabilmesi, sanat olabilmesi –

yani duygunun karşıdakilere geçmesini sağlayabilmesi için– üç temel koşulun gözetilmiş olması gerekir. (Müzikal mükemmeliyet için pek çok başka koşul daha var kuşkusuz: Sesler arası geçişlerin birdenbireliği ya da kaynaşıklığı, sesteki alçalış yükselişlerin dengeli olması; belirli tonlar için her sesin kendinden sonra falanca değil de filanca sesle birleşmesi ve daha pek çokları gibi… ama biz şimdilik şu üç temel koşulumuza dönelim.) Bunlar: Sesin yüksekliği, zamanı ve şiddetidir. Bir müzik yorumunun sanat olabilmesi –duygunun dinleyenlere geçebilmesi– için sesin olması gerekenden ne daha yüksek, ne daha alçak olması gerekir; tam bulunması gereken bir yere yerleştirilen bir nota, ölçü olarak en minicik parçacığından alınıp tam uzatılması gerektiği kadar uzatılmalıdır, ne daha fazla, ne daha az; yine sesin şiddeti de olması gerekenden ne daha güçlü, ne de daha cılız olmalıdır. Ses yüksekliğinde artıeksi en ufak bir sapma, zamanda en ufak bir uzama ya da kısalma ve sesin gerekenden daha şiddetli ya da zayıf olması yorumun mükemmel olmasını –dolayısıyla da yapıttaki duygunun dinleyenlere geçmesini– engeller. Müzik sanatı yoluyla karşı tarafa geçmesini beklediğimiz ve gerçekleşmesinin pek de o kadar zor olmadığını sandığımız duygu aktarımı, ancak yorumcunun mükemmel bir müzik için gereken sayısız ayrıntıyı gözetmesi ve bunları bir bir yerine getirmesiyle olasıdır. Bütün sanatlar için böyledir bu: Birazcık daha açık, birazcık daha koyu; az yüksek, az alçak; az daha sağa, az daha sola (resim sanatında); tonlamanın biraz daha güçlendirilmesi ya da yumuşatılması, bir hareketin, jestin biraz daha erken ya da geç olması (drama sanatında); abartmak ya da gereken vurguyu yapmamak, başarısız imgeuyak kombinasyonları (şiirde)… duygu aktarımını kolayca engelleyebilecek inceliklerden sadece birkaçıdır.

Duygu geçişinin genel olarak gerçekleşip gerçekleşemeyeceği ve ne ölçüde gerçekleşebileceği, sanatçının yapıtı oluşturan sayısız ayrıntıdan ne kadarını yakalayıp yansıtabildiğine bağlıdır. Bu ayrıntıların nasıl yakalanabileceğinin dışsal eğitimi mümkün değildir: Bu ancak insanın bütün ruhunu o işe vermesiyle mümkündür. Hiçbir eğitim bir dansçıya müziğin ölçüsüne tam uyarak, müzikle tam bir uyum içinde dans etmeyi ya da bir şarkıcıya, bir kemancıya sayısız ses parçacıkları arasından o biricik gerekli sesi bulup çıkarmayı, bir ressama mümkün olan bütün çizgiler arasından yapıtı için gerekli biricik uyumlu çizgiyi bulup çıkarmayı ve bir ozana onca sözcük arasından tek gerekli sözcüğü bulmayı ve onu hem imge, hem ezgi açısından konabileceği biricik yere kondurmayı öğretemez. Bunları yalnızca duygu bulabilir. O bakımdan sanat okulları sanatı değil, ancak sanata benzer bir şeyler yapabilmeyi öğretebilirler.

Okulun verebilecekleri, hayal meyalin, başka bir deyişle sanatın başladığı yerde biter.

İnsanlara sanat gibi'yi, sanata benzer'i öğretmek, onların gerçek sanata olan heveslerini de kırar. Güzel sanatlar meslek okullarına gidip de oralarda üstün başarı gösterenlerin sanat konusunda en küt kafalı kişiler olmalarının nedeni budur. Bu okullarda sanat değil, ikiyüzlülük öğretilir; tıpkı din öğretme adına Protestan papazlarının din okullarında yaptıkları gibi. Bir din okulunda, görevi insanlara din öğretmek olan birini yetiştirmek nasıl olanaksızsa, sanat okullarında sanatçı yetiştirmek de öyle olanaksızdır.

Sonuçta, sanat okullarının sanata yararı olmak şurada dursun, zararı vardır: İlkin, bu okullara düşmek ve oralarda sekizon yıl eğitimden geçmek bahtsızlığına uğrayan insanlardaki gerçek sanat

üretme yeteneği yok edilir buralarda; ikincisi de, bu okullar dünyamızı dolduran milyonlarca insanın sanat zevkini iğdiş eden sahte sanat türetme merkezi işlevi görürler. Sanatçı olarak doğmuş insanların çeşitli sanat dallarında geçmişteki sanatçıların ürettikleri yapıtlardan örnekleri tanıyabilmeleri için, bütün ilköğretim okullarında resim, müzik vb. derslere yer verilmeli, bu derslerde geçmişin ve şimdinin gerçek sanat ürünleriyle tanışan bütün yetenekli öğrencilere, bu örneklerden yararlanarak yetenekli oldukları sanat alanında kendi kendilerini daha da mükemmelleştirmelerinin yolu açılmalıdır.

Bu üçlü, yani sanatçıların profesyonelliği, eleştiri ve sanat okulları, günümüzde insanların büyük çoğunluğunu gerçek sanattan habersiz bıraktığı gibi, sanat adına üretilmiş en bayağı ürünlerin, en kaba sanat taklitlerinin sanat olarak benimsemesine de yol açtı.

XIII

Bizim çevremizden ve zamanımızdan insanların gerçek sanatı anlama yeteneğinden ne denli yoksun olduklarını ve sanatla hiç ilgisiz şeyleri nasıl sanat diye bağırlarına bastıklarını anlamak için Wagner’e bakmak yeter.

Yapıtları yalnız Almanlarca değil, Fransızlar ve İngilizlerce de sanatta yeni ufuklar açan en yüce yaratılar olarak değerlendirilen Richard Wagner’in müziği, bilindiği gibi, “müzik şiirin hizmetindedir, onun bütün ayırtılarını dile getirmekle yükümlüdür” görüşüne dayanır.

Antik Yunan dramasına yeniden hayat vermek için onu müzikle birleştirme fikri ilk kez 15. yüzyılda İtalya’da ortaya atılmıştı. Bu

yapay yöntemle yaratılan yapıtlara yalnız yüksek sınıflar rağbet etmişlerdi, o da ancak Mozart, Weber, Rossini vb. yetenekli müzisyenler işe el attıklarında. Bu müzisyenler dramanın konusundan aldıkları esinle müzik yazmaya başlıyorlar, ancak kendilerini tümüyle yarattıkları müziğe teslim ediyorlardı; sonuçta da bunların operalarında dinleyici açısından belli bir metin üzerine yazılmış müzik önemli oluyordu, yoksa metnin kendisi değil, öyle ki, Sihirli Flüt'ünki gibi abuk sabuk bir metin bile müziğin etkileyiciliğine engel olamıyordu.

Wagner ise müziğin şiire boyun eğdiği, onunla karışıp kaynaştığı bir operadan yanaydı. Ama unutmamak gerekir ki, her sanatın öbür sanatlarla örtüşen değil, ancak onlarla temas halinde bulunan bir kendi alanı vardır, bu nedenle çok sayıda sanat da değil, drama ve müzik gibi yalnızca iki sanat bile tek bir bütün halinde birleştirilmeye kalkıldığında sanatlardan birinin isterleri öbürünün isterlerinin yerine getirilmesine olanak tanımayacaktır –ki operalarda sıkça görülen durum da bundan başka bir şey değildir: Drama sanatı müziğe boyun eğer, bir başka deyişle onun önünde geriler, yerini ona bırakır. Wagner ise bunun tersinden yanaydı, yani müziğin dramaya boyun eğmesini, hem müziğin, hem dramanın –ikisinin birlikte– olanca güçleriyle ortaya çıkmasını istiyordu. Ama bu olanaksızdır, çünkü her sanat yapıtı –tabii gerçek sanat yapıtlarından söz ediyoruz burada– sanatçının en içten duygularının ifadesidir ve tümüyle kendine özgüdür, başka hiçbir sanat yapıtına benzemez. Eğer gerçek sanat yapıtları iseler, müzik sanatı için de bu böyledir, drama sanatı için de. Bu yüzden de bir sanat yapıtının bir başka sanat yapıtıyla örtüşebilmesi için olanaksız bir şeyin gerçekleşmesi gerekir; yani farklı alanlardan iki ayrı sanat yapıtının her biri hem tümüyle kendine

özgü olacak, kendinden önce var olan hiçbir sanat yapıtına benzemeyecek, hem de bu yapıtlar birbiriyle tam bir benzerlik içinde olacaklar, birbiriyle örtüşecekler.

Böyle bir şey olanaksızdır; tıpkı –birbirinin aynısı iki insan şurada dursun– bir ağaçta birbirinin aynısı iki yaprağın bile asla olamayacağı gibi. Sanatın iki farklı dalından –müzik ve söz– iki yapıtın birbirinin aynısı olması, bütünüyle örtüşebilmesi ise çok daha olanaksızdır. Eğer böyle bir örtüşme söz konusu ise, ya bunlardan biri sanat yapıtı, öbürü taklittir ya da her ikisi birden sanat yapıtı değil, taklittir. İki gerçek –canlı– yaprak hiçbir zaman birbirinin aynısı olamaz; ancak iki yapay yaprak için söz konusu olabilir böylesi bir benzerlik. Sanat yapıtları için de böyledir bu. "Sanat gibi" olan yapıtlar benzeyebilirler ancak birbirine, gerçek sanat yapıtları değil.

Şiir ve müzik şu ya da bu ölçüde marş, şarkı ve romansta birleşebiliyorlarsa (o da Wagner'in istediği gibi müziğin şiirin isterlerine boyun eğip onun içinde erimesi biçiminde değil, bunların her ikisinin de aynı ruh halini yaratmasına yönelik olarak), bu yalnızca lirik şiirin ve müziğin kısmen aynı amaca, belirli bir ruh hali yaratma amacına yönelik olmalarından kaynaklanır… ve lirik şiir ve müzikle yaratılan bu ruh hali az ya da çok birbiriyle örtüşür. Ama bu birleşmelerde bile iki yapıttan yalnızca biri ağırlık merkezini oluşturur, sanatsal etkiyi yaratır; öbür yapıt gölgede kalır. Epik ya da dramatik şiirle müzik arasında ise böyle bir birleşme hepten olanaksızdır.

Beri yandan, sanatsal yaratının en temel isterlerinden biri, sanatçının her tür önyargıdan uzak, tam özgür olmasıdır. Yazdığı müziği şiire ya da şiiri müziğe uydurma çabası ise tam da böyle bir önyargıyı gündeme getirir; burada artık sanatsal yaratıcılıktan söz

edilemez; o yüzden de birbirine uydurulmuş bu türden yapıtlar, hep gördüğümüz gibi, sanat yapıtı değildirler, bunlar olsa olsa “sanatımsı”, “taklit”, “gibi” yapıtlardır, tıpkı melodramlardaki müzik, resimlerin, illüstrasyonların altındaki yazılar ya da opera librettoları gibi.

Wagner’in yapıtları da böyledir. Bunu doğrulayan şey de Wagner’in yeni müziğinin her gerçek sanat yapıtının en temel özelliği olan bütünsellikten ve organiklik yapıdan yoksun oluşudur; bu temel özellikler öyle şeylerdir ki, biçimdeki küçücük bir değişiklikle bile yapıtın anlamını bozulur, kaybolur. Şiir olsun, dram, resim, şarkı, senfoni olsun, gerçek bir sanat yapıtından yapıtın bütünsel anlamını bozmadan tek bir dize, sahne, figür, tek bir ölçü yerinden oynatılamaz, onun yerine bir başkası konulamaz, tıpkı canlı bir varlığın yaşamına halel vermeden bir organının çıkarılarak yerine bir başka organın konulamayacağı gibi. Wagner’in son dönem müziğinde ise –bağımsız müzikal anlamı olan kimi önemsiz yerler dışında – istediğiniz değişikliği yapabilir, müzikal anlamı değiştirmeden önde olan bir bölümü alıp arkaya atabilir ya da tersini yapabilirsiniz. Bu sırada Wagner’in müziğinin anlamı değişmez, çünkü müziğin kendisine değil, sözlere dayanan bir müziktir bu.

Wagner operalarının müziği, şimdilerde pek çok örneğini gördüğümüz gibi, manzum yapıt yazarının, dilini kırıp dökerek her tema, her uyak ve her ölçüde, bir anlamı olan, şiire benzer bir şiir yazmasına elverişlidir; böyle bir şairin Beethoven’in bir senfoni ya da sonatını veya Chopin’in bir baladını şiiriyle bezemek aklına esse ve tutup bu yapıtların ilk ölçüleri üzerine dizeler yazsa, kendi fikrince bu dizeler bu ilk ölçülerle uyumlu olsa… sonra bu ilk ölçüleri izleyen

ölçüler üzerine, yine fikrince bu ölçülerle uyumlu, ama ilk şiirle arasında hiçbir iç bağı olmayan uyaksız, ölçüsüz yeni dizeler yazsa… böyle bir yapıtın –müziksiz olarak– şiirsel anlamı ne ise, –sözsüz olarak dinlenildiğinde– Wagner operalarının müzikal anlamı da odur; böylesine bir benzeşme söz konusudur aralarında.

Ancak Wagner yalnızca bir müzisyen değildir, ozandır da; ya da aynı anda hem o hem ötekidir; o bakımdan Wagner hakkında bir değerlendirmede bulunabilmek için onun, müziğinin hizmetinde olmasını beklediği sözlerini de bilmek gerekir. Wagner'in en önemli şiirsel yapıtı, Nibelungen'i yeniden işleyerek oluşturduğu yapıtıdır. Bu yapıt günümüzde öyle önem kazandı, sanat olarak öne çıkan her şeyi öylesine derinden etkiledi ki, bu yapıt üzerine herkesin bir fikrinin olması zorunlu hale geldi. Bu yapıtın yer aldığı dört kitapçığı da dikkatle okudum ve çıkardığım kısacık bir özeti bu yazımın sonunda yer verdiğim ikinci eke koydum; asıl metni okumamış olan okurlarıma bu şaşılası yapıt üzerine fikir sahibi olabilmeleri için, hiç değilse benim özetimi okumalarını salık veririm. Bu yapıt, alabildiğine iğreti, kaba, hatta gülünç denebilecek bir şiir taklididir.

Deniliyor ki, sahnede görmeden Wagner yapıtları üzerine bir değerlendirmede bulunmak doğru değildir. Bu kış Moskova'da bu yapıtın en iyi bölümü olarak gösterilen ve "İkinci Gün" adıyla da anılan ikinci perdesi sahnelendi ve bu gösteriye ben de gittim.

İğne atsan yere düşmez dedikleri şekilde doluydu salon. Prensler, prensesler, aristokrasinin her katmanı, ileri gelen tüccarlar, bilim insanları, yüksek memurlar, orta sınıf kentliler hınca hınç doldurmuşlardı salonu. Hemen herkesin elinde birer libretto vardı ve buradan yapıtın özünü anlamaya çalışıyorlardı. Müzisyenler –kimi

yaşlı başlı, ak saçlıydı– önlerinde partisyonlar, dikkatle müziği izliyorlardı. Yapıtın icrasının kendi çapında bir olay olduğu belliydi.

Ben biraz gecikmiştim, ama başlangıç sahnesindeki kısa *Vorspiel*'in[106] fazla önemi olmadığını, dolayısıyla bir şey kaçırmamış olduğumu söylediler. Sahnede, kayaların arasında sözde bir mağara, mağaranın önünde sözde demirci gereçleri olan birtakım nesneler ve üzerinde hayvan postundan bir ceket ile bacaklarını ve bütün bedenini sımsıkı saran bir giysi bulunan, perukalı, takma sakallı bir aktör; hareketleri senlibenli, bedeninde kas diye bir şey yok, incecik ve bembeyaz ellerinin çalışan bir insana ait olmadığı besbelli… çekiciyle sözde kılıç dövüyor ki, ne öyle çekiç olur, ne çekiçle öyle vurulur, ne de öyle bir kılıç söz konusu olabilir… ve bu sırada ağzını ayıra ayıra tek bir sözcüğü bile anlaşılmayan bir şeyler söylüyor… adamın çıkardığı tuhaf seslere çeşitli çalgılardan yükselen bir müzik eşlik ediyor… Librettoya bakılacak olursa bu aktör, mağarada yaşayan güçlü bir cüce ve eğittiği Siegfried için kılıç dövüyor. Adamın cüce olduğunu sürekli olarak dizlerini bükerek, iki büklüm yürümesinden anlayabiliyoruz. Ve bu aktör uzunca bir süre, ağzını hep öyle tuhaf bir biçimde ayıra ayıra, şarkı söylemekle bağırmak arası sesler çıkarıp duruyor. Bu arada müzik de bir tuhaflaşıyor; bir şeyin başlangıcı izlenimi veren ezgiler duyuluyor ve bu bir süre devam ediyor, sonra başladığı gibi, belirgin bir sona ulaşmadan bitiyor ezgi. Librettodan öğrendiğimize göre cüce bu sırada kendi kendine, bir devin sahip olduğu yüzükten söz ediyor; cücenin amacı Siegfried aracılığıyla bu yüzüğe sahip olmak; bu nedenle de Siegfried'in güzel bir kılıca ihtiyacı var ve çeliği döverek kılıç yapma işini de cüce üstlenmiş durumda. Kendi kendine konuşma –ya da şarkı– bu minval üzre epeyce bir sürüyor, derken birdenbire

orkestradan yine bir ezginin başlangıç nağmeleri yükseliyor ve başladığı gibi –herhangi bir sona ulaşmadan– bitiyor… aynı anda da omzunda bir avcı borusu, arkasında ayı kılığına girmiş, dört ayak üzerinde koşturup duran biriyle birlikte bir aktör daha çıkıyor sahneye ve bizim bacaklarını ve bütün bedenini sımsıkı saran elastik bir giysi giymiş, kırık dizli demircicücenin üzerine ayıyı salarak onu kovalamaya başlıyor. Bu ikinci aktör, kahramanımız Siegfried'den başkası değildir. Onun sahnede görünmesiyle birlikte orkestradan yükselen müzikle sözde Siegfried karakteri betimleniyor; Siegfried'in leitmotivi olarak adlandırılıyor zaten bu ezgiler. Siegfried'in sahnede her görünüşünde aynı ezgiler yükseliyor orkestradan. Aslında oyundaki her kişi için, bu leitmotivin belirli bir çeşitlemesi var. Böylece, ilgili kahramanın sahnede göründüğü, hatta adının anıldığı ya da anıştırıldığı anda, onunla ilgili motif yükseliyor orkestradan. Bu kadar da değil; her nesnenin de bir leitmotivi ya da akoru var: Yüzük motifi, miğfer motifi, elma, ateş, mızrak, kılıç, su vb. motifleri… ne zaman yüzük, miğfer, elma ya da ateşten söz edilse, bunlara gönderme yapılsa hemen bunların motifleri ya da akorları duyuluyor. Omzunda boru taşıyan aktör de tıpkı cüce gibi doğallıktan alabildiğine uzak, ağzını ayıra ayıra bir şeyler bağırıyor, Mime de aynı şekilde bağırarak, ona yanıt veriyor. (Mime, cücenin adı oluyor.) Ancak librettoya bakılarak anlaşılabilen bu karşılıklı konuşmanın özü şu: Siegfried, cüce tarafından eğitilmiştir ve bu yüzden de –her nedense– ondan nefret ediyor, onu öldürmek isteğiyle yanıp tutuşuyor. Cüce, Siegfried'e bir kılıç yapıyor, ama Siegfried kılıcı beğenmiyor. Aktörün ağzını ayıra ayıra yarım saat boyunca söylediklerinden (ki librettoda on sayfaya denk düşüyor bu bölüm) annesinin Siegfried'i ormanda doğurduğunu öğreniyoruz; babası

hakkında tek bildiğimizse, adamın bir kılıcının olduğu ve parçalanan bu kılıcın parçalarının Mime'de bulunduğudur. Öte yandan, korku nedir bilmeyen Siegfried'in ormandan çıkmak istediğini, Mime'ninse onu bırakmaya yanaşmadığını öğreniyoruz. Müzik eşlikli bu karşılıklı konuşma sırasında, babadan söz edildiğinde baba motifi, kılıçtan söz edildiğinde kılıç motifi yükseliyor orkestradan; yeri, sırası gelen, anılan ya da anıştırılan hiçbir kişi ya da nesnenin motifi unutulmuyor. Bu konuşmadan sonra sahnede Tanrı Wotan'ın ezgisi duyuluyor, aynı anda da tuhaf kılıklı bir seyyah görüyoruz sahnede. Bu, Tanrı Wotan'dan başkası değildir. Başında peruk, üzerinde bacaklarına ve bedenine sımsıkı yapışmış bir elastik giysi bulunan Tanrı Wotan, elinde bir mızrak, aptalca bir pozla durup, nedense, Mime'nin bilmemesi olanaksız, ama anlaşılan seyircilere anlatılması gerekli şeyleri sayıp döküyor. Ancak bütün bunları sıradan bir şekilde anlatmıyor, gizemli bir eda ile ve kendine "hadi çöz bakalım" dediği, çözümü uğruna da nedense başını koyduğu bir bulmaca gibi anlatıyor. Bu arada pat diye mızrağını yere vuruyor, vurduğu anda da yerden bir ateş fışkırıyor; orkestradan ise mızrağın yere vuruş sesiyle "alevlerin sesi" yükseliyor. Konuşmaya eşlik eden orkestradan yükselen müzikte, kendilerinden söz edilen kişi ve nesnelerin motiflerinin yapay bir biçimde birbirine geçtiği duyuluyor. Duygular, olabilecek en nahif yöntemle –müzikle– dile getiriliyor: Örneğin korkunun bas seslerle; düşüncesizlik, hafiflik, tasasızlık gibi durumların ise diskant (tiz çocuk sesi) partileriyle vb. dile getirildiğini görüyoruz.

Başvurulan bulmaca numarasının, seyircilere Nibelungların, devlerin ve tanrıların kim olduklarını, bunların dev ya da tanrı olmadan önce ne olduklarını açıklamaktan öte hiçbir amacı

bulunmuyor. Burada geçen konuşmalar da yine ağızlar ayrıla ayrıla, şarkı söyler gibi, heceler uzatıla uzatıla yapılıyor, librettoda sekiz sayfa kadar bir yer tuttuğu için de epey uzun sürüyor bu iş. Sonra seyyah efendi sahneden çıkıyor, yeniden Siegfried giriyor ve Mime'yle on üç sayfa tutan konuşmasına başlıyor. Tek bir melodi yok, duyulan yalnızca konuşmaya katılan ya da adları anılan kişi ve nesnelerin birbirine geçmiş leitmotivleri. Konuşmanın konusu, Mime'nin korku diye bir şeyden haberi olmayan Siegfried'e korkuyu öğretmesi. Bu konuşma bitince Siegfried kırık kılıcın parçalarından biri olması muhtemel bir şeyi alıp, demirci ocağı olduğunu sandığımız şeye götürüyor, kızdırdığı kılıç parçasını dövmeye başlıyor, bu sırada da tabii şarkısını söylüyor: Heaho, heaho, hoho! Hoho, hoho, hoho, hoho; hoheo, haho, haheo, hoho vee… birinci perdenin sonu!

Beni bu gösteriye getiren sorun, hiçbir kuşkuya yer bırakmayacak biçimde çözümlenmişti. Tanıdığım bir bayanın, saçları salıverilmiş, üzerlerinde bembeyaz entariler bulunan iki genç kızla, ardında iki beyaz köpek, başında tüylü bir *à la Guillaume Tell* şapka bulunan kahraman arasında geçen sahnesini okuduğu öyküsünün artamıyla ilgili sorunun, kafamda hiçbir kuşkuya yer bırakmayacak biçimde çözümlenmiş olması gibi… Şu benim izlediğim gibi yapay, sahte sahneler yazan ve estetik duygusunu bıçakla doğrayan bir yazardan beklenebilecek hiçbir şey yoktur; böyle bir yazarın kaleminden çıkacak her şeyin kötü olacağını öne sürmek gözü karalık falan değil, gerçekçilik olur, çünkü gerçek sanat yapıtının ne olduğundan habersiz bir yazar var karşımızda. Birinci perdeden hemen sonra çekip gidecektim, ama birlikte olduğum arkadaşlarım, tek bir perdeye

bakarak bütün oyun hakkında karar vermenin doğru olmayacağını öne sürerek kalmamı rica ettiler. Kalıp ikinci perdeyi de izledim.

İkinci perde gece sahnesiyle başladı. Derken şafak söktü. Aslında bütün oyun söken şafaklarla, sislerle, ay ışıklarıyla, gece karanlığıyla, büyülü ateşlerle, fırtına, gök gürlemesi vb. ile doluydu.

Derken, bir orman. Ormanda bir mağara. Mağaranın önünde üçüncü bir aktör oturuyor: O da bütün bedenini sımsıkı saran bir giysi giymiş bir başka cüce. Gün ağarıyor. Elinde mızrağıyla yeniden Tanrı Wotan giriyor sahneye: Yine bir seyyah görünümünde. Yine ona ait motifler duyuluyor orkestradan, çıkarılabilecek en bas sesler. Ejderhanın söylediklerini dile getiren sesler bunlar. Wotan, ejderhayı uyandırıyor. Yine aynı bas sesler, hem daha bir baslaşmış olarak. Önce ejderha konuşuyor: “Uyumak istiyorum.” diyor, sonra da mağaradan çıkıyor. Ejderhayı iki oyuncu canlandırıyor: Üzerlerine yeşil bir post geçirmişler, sert, pul gibi şeylerle kaplı bir post… bir yandan kuyruğunu sallayan ejderha, bir yandan da timsah ağzına benzeyen ağzını ayırıyor… elektrik ampulleri marifetiyle ejderhanın ağzından ateşler falan fışkırıyor. Korkunç olması beklenen, ancak bu haliyle beş yaş çocuklarını bile korkutmaktan uzak olan ejderha bir de ağzını ayıra ayıra böğürmeyi andırır bas bir sesle bir şeyler söylüyor. Her şey o kadar aptalca ve o kadar müsamere düzeyinde ki, hepsi de yedi yaşın üzerinde bunca insanın nasıl olup da burada ciddi ciddi oturmakta olduklarını anlayamıyor insan. Ama işte binlerce eğitimlimsi insan oturmuş dikkatle sahneyi izliyor, dinliyor, görüp duyduklarına hayran oluyor.

Omzunda borusuyla Siegfried ve Mime giriyorlar; orkestradan onları tanıtan sesler yükseliyor. Siegfried ve Mime, Siegfried’in korku

diye bir şeyden haberi olup olmadığı üzerine konuşuyorlar bir süre, sonra Mime çıkıyor ve en şiirsel olması gereken sahne başlıyor. Siegfried güzel olması umulan bir pozla yere uzanıyor, bazen susuyor, bazen kendi kendine konuşuyor. Düş kuruyor, kuşların şarkılarını dinliyor, onlara öykünüp aynı sesleri çıkarmaya çalışıyor. Bunun için de kılıcıyla ince bir sazı kesip kaval yapıyor kendine. Ortalık daha da aydınlanıyor, kuşlar coşkuyla şarkı söylüyorlar.

Siegfried onlara öykünerek, aynı sesleri çıkarmaya çalışıyor. Derken, orkestranın da kuş sesleri çıkardığını duyuyoruz, ancak bu sesler Siegfried'in söylediği sözlere eşlik eden ezgiye karışmış olduğu için doğru dürüst duyulamıyor. Bu arada Siegfried yaptığı kavalı çalamıyor, o da bunun üzerine omzundaki boruyu üflüyor. Bunun, insanın tahammül sınırlarını zorlayan bir sahne olduğunu belirtmeliyim. Ruh hallerini yansıtmanın aracı olarak müzikten, müzik sanatından böylesine nasipsiz oluş insanın kanını donduruyor. Hiçbir müzikal anlamı olmayan birtakım sesler ulaşıyor kulağımıza. Müzik açısından her umudu tam bir hayal kırıklığı izliyor: İşte, diyorsunuz, en nihayet müzik gibi bir müzik, anlamlı bir ezgi başlıyor… ama heyhat! Başlamasıyla bitmesi bir oluyor o anlamlı ezginin. Henüz başlamakta olan bir müziğe benzer bir şeyler var idiyse bile, bu başlangıç öyle kısa sürüyor, armoni, orkestrasyon yönünden öyle karmaşık ve çarpık, öyle kontrast efektlerle yüklü, öyle belirsiz, muğlak, tamamlanmamış hissi veren yarım yamalak bir şey oluyor ve sahnede olup bitenlerden öyle iğrenç bir sahtelik yayılıyor ki, sahneden size birtakım duyguların geçmesi şurada dursun, insan ne olup bittiğini doğru dürüst anlayamıyor bile. En önemlisi de, baştan sona dek her notada yazarın kasıtlılığı insanın gözünü ve kulağını öyle tırmalıyor ki, ne Siegfried'i, ne de kuşları görüp duyabiliyorsunuz; bunların yerine görüp duyduğunuz tek şey kendine aşırı güvenen bir Alman'ın sınırlılığı, zevksizliği, şiir üzerine gerçeklikten uzak, sahte kavrayışı oluyor; üstelik en kaba ve en ilkel bir biçimde bu sahte şiir kavrayışını bize aktarmak istediğine tanık oluyoruz.

Bir yazarda maksatlılık, kasıtlılık gibi şeyler sezildiğinde insanda nasıl bir güvensizlik ve karşı koyma duygusu uyandığını herkes bilir. Bir yazar peşin peşin, şimdi ağlamaya –ya da gülmeye– hazır olun demeye görsün, herhalde ne ağlar, ne de gülersiniz. Bir yazarın, sevecen olmak şurada dursun, gülünç, hatta iğrenç bir tipi sevecenmiş gibi göstermeye kalkıştığına tanık olduğunuzda ve bir de bu arada yazarda sizi avucunun içine aldığı, sizi büyülediği gibi bir özgüvenin belirdiğini gördüğünüzde, tıpkı yaşlı ve çirkin bir kadının üzerine balo giysileri geçirip, sizin tarafınızdan beğenildiğinden emin, gülümseyerek karşınızda dönüp durmaya başladığı anda kapıldığınıza benzer, ağır, acı bir duyguyla ezilir yüreğiniz. Tiyatro salonunu dolduran üç bin kişilik kalabalığın sahnedeki bütün bu saçmalıkları uslu uslu izlediklerine, hatta bununla da kalmayıp kendilerini bu saçmalıklara hayran olma zorunda hissetmelerine tanık olmaksa, büsbütün katmerlendiriyordu içimdeki acı duyguyu.

Bir sonraki sahneye kadar iyi kötü idare ettim. Birden bas notalar eşliğinde ejderha çıktı sahneye; Siegfried'i anlatan motiflerle karışmış durumdaydı ejderhayı tanıtan bas sesler. Ejderhayla kavga, bütün o böğürtüler, fışkıran ateşler, savrulan kılıçlar… daha fazla dayanamadım ve büyük bir iğrenti duygusuyla –ki şu anda bile kurtulabilmiş değilim bu duygudan– tiyatroyu terk ettim.

Operayı izlerken elimde olmadan aklı başında, okuması yazması olan kır emekçileri canlandı gözümün önünde; özellikle de halk içinde pek çok örneğini gördüğüm gerçekten akıllı, gerçekten dindar emekçiler… ve böyle bir insanın bir akşam şuraya gelip de benim izlediğim şu temsili izlese kapılacağı dehşeti düşündüm.

Bir köylü, şu gösterinin sahne ışıklarına çıkabilmesi için çekilen zorlukları bilse, hep saygı göstermeye alıştığı güçlüler dünyasının temsilcileri olan ve altı saat boyunca sessizce, dikkatlice, adeta kımıldamaktan korkarak bütün bu saçmalıkları izlemekten bitkin düşmüş yaşlı, ak sakallı, dazlak kafalı insanları görse ne düşünürdü acaba? Yetişkin bir emekçi şurada dursun, yedi yaş üzeri bir çocuğu bile bu aptal, bu abuk sabuk öyküyü izlerken düşünemiyor insan.

Öte yandan, salonu dolduran, toplumun kaymak tabakasının en eğitimli kesiminden insanların oluşturduğu büyük izleyici topluluğu altı saat boyunca bu ahmak gösteriyi izleyebiliyor… ve büyük olasılıkla da öncü, eğitimli, ayrıcalıklı oluşlarına ilişkin yeni bir diyet daha ödediklerini ve bu ayrıcalıklarını pekiştirdiklerini düşleyerek ayrılıyorlar tiyatrodan.

Moskova halkıdır burada sözünü ettiğim. İyi de, kimdir şu Moskova halkı? Kendini eğitimlilerin de eğitimlisi, en eğitimli olarak gören kesimin yüzde birini oluşturan ve sanattan tat alma yetisini böylesine yitirmiş olmayı kendileri için övünç kaynağı sayan bu insanlar, kendilerine opera diye sunulan ve her yanından vıcık vıcık sahtelik, yapmacıklık, riyakârlık akan ilkel gösteride hazır bulunmayı zül görmek bir yana, bundan onur duyuyor, izledikleri rezilliğe hayran olabiliyorlar.

Almanya’nın Bayreuth kentinde bu gösteri perdelerini açtığında dünyanın dört köşesinden, kendilerini incelmiş zevk sahibi, kültürlü, iyi eğitimli gören insanlar, adam başına yaklaşık bin ruble harcayarak, üst üste dört gün boyunca ve her gün altı saat yerlerinden kalkmadan bu saçmalığı izlemek için opera binasına akın ettiler.

Bu, hadi, vaktiyle böyleydi; iyi ama, bugün neden izleniyor bu gösteri ve bununla da kalmayıp ona bir de hayran olunuyor? İster istemez bir soru çıkıyor burada karşımıza: Wagner'in yapıtındaki başarının gizi nedir?

Ben bunu şöyle açıklıyorum: Kralın önüne serdiği maddi olanaklardan yararlanma gibi ayrıcalıklı bir konuma sahipti Wagner ve bu olağanüstü ayrıcalığından ustalıkla yararlanarak, sanat kalpazanlığı konusundaki büyük deneyimlerinin de katkısıyla, taklit sanatın timsali sayılabilecek böyle bir yapıt ortaya koyabilmiştir. Wagner'in bu yapıtını "taklit sanatın timsali" diye nitelendirdim, çünkü bildiğim hiçbir taklit sanat örneğinde, taklit sanat yaratmada kullanılan bütün yöntemler –yani ödünçleme, öykünme, şaşırtma ve ilginçlik– böylesine ustalıkla ve güçle bir araya getirilememiştir.

Eskil dünyadan alınan konudan başlayıp, sislere, dumanlara, ayın ve güneşin doğup batışlarına dek Wagner bu yapıtında şiirsel denebilecek her şeyden yararlanıyor. Uyuyan güzelden su perilerine, yeraltı ateşlerinden cücelere, kavga, dövüş, kılıç, öç, aşk ve ejderhadan kuşların ötüşlerine dek, şiirsellik depolarında ne var ne yoksa her şeyi işin içine kattığını görüyoruz.

Gördüğümüz bir başka şey de, dekorasyondan kostümlere dek her şeyin yansılama, taklit düzeyinde kaldığı… Arkeoloji biliminin verilerine göre eskil dünyada böyleydi noktasından hareket edilerek böyle yapılmış bütün bunlar. Sesler bile yansılama, taklit. Kuşkusuz müzik yeteneğinden bütün bütün yoksun biri değil Wagner; çekicin örs üzerine inmesiyle çıkan şakırtıya, akkor haline gelmiş metalden yükselen ıslık sesine ya da kuşların ötüşüne vb. öykünen sesleri tam canlandırabildiğini görüyoruz kendisinin.

Bu da bir yana, söz konusu yapıtta etkilemeşaşırtma öğesinin en yüksek düzeyde tutturulmuş bulunduğunu da belirtmeliyiz. (Ejderhalardan büyülü ateşlere, suda geçen olaylardan, izleyicilerin bulunduğu yerin karartılmış olmasına, orkestranın hiç görünmemesine ve daha önce hiç uygulanmamış, yeni armonik bütünlüğe dek.)

Öte yandan merak öğesi hiç teklemiyor, ilgi hep ayakta tutuluyor. Yalnızca kimin kimi öldüreceği değil merak edilen şey, kim kimle evlenecek, kim kimin oğlu, bundan sonra neler olacak vb. Ayrıca müzikmetin ilişkisi açısından da geçerli ilginçlik öğesi: Rhein nehrinin dalgalarının sesi müzikle nasıl verilebilir? Kötü yürekli cüce mi çıktı sahneye, kötü yürekli cücenin müziği nasıl olmalıdır? Cücenin kösnüllüğü nasıl yansıtılmalıdır müzikle? Sonra… yüreklilik, ateş, elma vb. nasıl yansıtılacaktır müzikle? Sahnede konuşmakta olan kişinin leitmotiviyle, onun sözünü etmekte olduğu kişi ya da nesnelerin leitmotivleri nasıl birbirine geçecek, birbiriyle nasıl karışıp kaynaşacaktır? Tek başına müziğin de ilginç olduğunu belirtmeliyiz. Müziğe ilişkin olarak daha önce benimsenmiş yasalara uymayan, onlardan ayrılan bir müzik bu: Hiç beklenmedik, tümüyle yeni modülasyonlar (kendine özgü “iç yasaları” olmayan bir müzikte gerçekleştirilmesi hiç zor olmayan bir niteliktir bu), sonra dissonans dediğimiz uyumsuzlukların, falsoların da yeni olduğunu ve bunların giderilmesinin, çözümlenmesinin yeni bir yolla gerçekleştirildiğini görüyoruz ki, bu da ilginçlik katıyor yapıta.

İşte bütün bu şiirsellikler, öykünmeler, şaşırtmalar ve ilginçlikler, Wagner’in yeteneği ve bulunduğu o çok elverişli koşulların da katkısıyla mükemmelliğin son aşamasına ulaşarak, usta bir

konuşmacı gibi söylev veren bir delinin sayıklamalarını aralıksız birkaç saat dinleyen bir insan nasıl hipnotize olursa, seyirciyi öyle hipnotize ediyor, derinden etkiliyor.

Deniliyor ki: Wagner'in yapıtının Bayreuth'daki gösterisini izlemeden değerlendirmede bulunamazsınız; orada orkestra müziği sahnenin altında, karanlıkta icra ediyordu ve icrasında mükemmelliğin son noktasına ulaşıyordu. Burada söz konusu olanın sanat değil, hipnotizma olduğunu kanıtlayan bir görüş bu. Spritizmacılar da aynı şeyi söylemiyorlar mı? Gördükleri hayallerin gerçek olduğuna insanları inandırabilmek için genellikle şöyle şeyler söylemezler mi onlar da: Hayır, şimdi bir değerlendirmede bulunamazsınız; önce bir yaşamanız gerek, üst üste birkaç seansa geleceksiniz, yani karanlıkta, yarı deli insanlar arasında birkaç saat boyunca sessizce oturup söylenenleri bilmem kaç kez yineleyeceksiniz, bakın bakalım o zaman bizim gördüklerimizi siz de görüyor musunuz, görmüyor musunuz?

Aman efendim, görmez olur muyuz hiç? İnsan o koşullar altında kalmaya görsün, istediği her şeyi görür. Alkol ya da afyon içtiğinde aynı noktaya çok daha kısa sürede ulaşır insan. Wagner operaları izlenirken de olan aynı şeydir. Normal oldukları söylenemeyecek pek çok insanla birlikte dört gün boyunca karanlıkta oturup, duyma sinirleri yoluyla beynini en şiddetli biçimde uyarması hesaplanarak yazılmış bir müziği dinlemek elbette insanı normal halinden uzaklaştırır; böylesi saçma, anormal bir durum da, insanın kendini hayranlık duygusunun kolları arasında bulmasıyla sonuçlanır. Ama bunun için dört güne ne gerek var, Moskova'da olduğu gibi bir temsil süresi –tek bir günün beş saatlik süresi yani– yeter de artar bile.

Hatta sanatın ne olduğu konusunda tam bir tasavvurları olmayan, burada göreceklerinin güzel şeyler olacağına, bu yapıta kayıtsız kalmanın ya da onu beğenmemenin kültürsüzlüklerinin, geriliklerinin bir kanıtı gibi görüleceğine kendilerini inandırmış insanlar için beş de değil, bir saat de yeter.

İzlediğim gösteride bu tür insanları gözleme olanağı buldum. Salonu dolduran izleyicileri yöneten, yönlendiren ve ona tonunu, rengini veren bir grup insan vardı; bunlar önceden kendilerini hipnotize etmiş, o anda da o çok iyi bildikleri hipnoz havasına girmiş kişilerdi. Bu hipnotize olmuş, dolayısıyla da normal kabul edilemeyecek bir ruh hali içinde bulunan insanlar tam bir hayranlık içindeydiler. Bu da bir yana, sanatı alımlama yeteneğinden yoksun, dolayısıyla da Wagner operalarında olduğu gibi her şeyin akılmantık işi olduğu yapıtlara büyük değer veren bütün sanat eleştirmenleri, derinlikli birtakım görüşler öne sürerek Wagner'in yapıtını akıl için gerçek bir ziyafet olarak nitelendiriyorlardı. Bu iki izleyici öbeğinin arasında ise asıl büyük izleyici kitlesi yer alıyordu. Sanatı alımlama yetenekleri çarpılmış, kısmen dumura uğramış, sanata karşı kayıtsız kentliler grubu: Prensler, varlıklı insanlar, özellikle de kötü av köpekleri gibi, kim görüşünü daha yüksek sesle ve kararlı bir şekilde açıklıyorsa, hemen onların yanına sokulan sanat koruyucuları.

"Ah, gerçek bir şiir! Şaşırtıcı! Hele kuş sesleri!" "Evet, evet, allak bullak etti bu yapıt beni!" Değişik seslerle hep aynı değerlendirmeleri yineler dururlar; görüşlerinin dinlenilmeye, saygıya değer olduğuna hükmettikleri kişilerden birkaç dakika önce duydukları sözlerdir bunlar.

Sanat diye sergilenen sahtelikten, taklitten kendini aşağılanmış hisseden bir avuç insan çıksa bile, bunlar da tıpkı sarhoşlar arasındaki ayık insanlar gibi, ürker, pısar, seslerini çıkaramazlar.

İşte, sanatla hiçbir ilgisi olmayan anlamsız, kaba, sahte bir yapıt, taklit sanat yapmada ulaşılmış ustalık sayesinde dünyanın her yanını dolaşıp duruyor, sahnelenmesi için milyonlar harcanıyor, toplumun üst tabakalarının beğenisini ve sanatın ne olduğuna ilişkin anlayışlarını her gün biraz daha iğdiş ediyor.

XIV

Biliyorum, yalnızca akıllı sayılan değil, gerçekten akıllı olan, bilim, matematik, felsefe vb. konularda en karmaşık sorunları kolayca kavrayabilen insanların büyük çoğunluğu, kimi kez en yalın, en açık gerçekleri bile anlamakta zorlanırlar; olaylar, olgular üzerine büyük çabalarla oluşturdukları, gurur duydukları, başkalarına öğütlemeye, aşılamaya kalkıştıkları ve bütün yaşamlarını üzerine inşa ettikleri değer yargılarının meğerse yanlış, sahte olduğunu ortaya çıkarabilecek gerçeklerdir bunlar. O bakımdan, toplumumuzda sanat ve artistik zevk sapkınlığına ilişkin öne süreceğim kanıtların benimsenebileceğini hiç sanmıyorum, hatta bunların epeyce bir gürültü koparacağından eminim; yine de sanat üzerine araştırmalarımın beni getirdiği noktayı sonuna dek açıklamak zorunda hissediyorum kendimi. Araştırmalarımın beni getirdiği nokta, toplumumuzda sanat olarak kabul edilen şeylerin bırakın iyi sanat, gerçek sanat, şu sanat bu sanat olmayı, sanatla hiç ilgisi olmayan, sanatın taklidinden öteye gitmeyen şeyler olduğu noktasıdır. Bu yargım, biliyorum, tuhaf, hatta çelişik görünecektir, ama sanatı,

güzele hizmet ya da düşüncelerin ortaya çıkmasının aracı vb. olarak değil de kimi insanların duygularının başka insanlara aktarılmasının aracı olan bir insan etkinliği olarak görür ve bu doğrudan yola çıkarsak, varacağımız yer ister istemez yukarıdaki yargı olacaktır. Sanat eğer bir insanın yaşadığı duyguyu bilinçli olarak başka insanlara aktarması etkinliği ise ve bu tanım doğru bir tanım ise, kaçınılmaz olarak şunu kabul etmemiz gerekecektir: Sanat yapıtı diye öne sürülen ve toplumumuzda yüksek sınıfların sanatı olarak kabul edilen her şey, bütün o romanlar, öyküler, dramlar, komediler, resimler, heykeller, senfoniler, operalar, operetler, baleler vb. vb.nin ancak yüz binde biri yazarının yaşadığı bir duygudan yola çıkılarak yaratılmıştır, geri kalanların tümü fabrikasyon üretim, yani ödünçleme, öykünme, şaşırtma ve ilginçliğin duygu aktarımının yerini tuttuğu sanat taklidi şeylerdir. Gerçek sanat yapıtlarının sayısıyla sanat taklidi yapıtlar arasında yüz binde bir (hatta bundan çok daha düşük) bir oran bulunduğunu nereden çıkarıyorum? Şöyle bir hesap yapıyorum: Bir yerlerde okumuştum; yalnızca Paris'te 30.000 ressam varmış. Büyük olasılıkla İngiltere'de de bir o kadar ressam vardır, Almanya'da da, Rusya, İtalya ve öbür küçük ülkelerde de bir o kadar. Böylece, Avrupa'da yaklaşık 120.000 ressam bulunduğu sonucuna ulaşabiliriz. Aynı mantıkla müzisyen ve yazar sayılarının da 120'şer bin olduğunu düşünebiliriz. Bu 300 bin insanın her biri yılda üç yapıt yaratsa (ki yılda on, hatta daha çok yapıt verenleri de vardır), her yıl bir milyon dolayında yapıt ortaya çıkıyor demektir. Bir de bunların son on yıldaki toplam sayılarını düşünülecek… hele hele yüksek sınıfların sanatının halkın sanatından ayrılmasından bu yana geçen süredeki sayıları düşünülecek olursa… herhalde milyonlarla dile getirilecek rakamlara ulaşırız? Sanat alanında en bilgin, en yetkin

kişilerden bile kaçı bu sözüm ona sanat yapıtlarıyla hemhal olup onlardan etkilenmek şurada dursun, bunların varlığından haberdardır? Bu yapıtlara ilişkin olarak kafalarının içi gecenin on ikisi kadar karanlık olan emekçi halktan söz etmiyorum, yüksek sınıflardan olan insanlar bile bu yapıtların binde birini bilmezler, bildikleri birkaç şey var idiyse bile, onları da unutup gitmişlerdir. Sanat yapıtı diye ortalıkta salınan bütün bu ıvır zıvırın, varlıklı kesimden bir avuç avare için gönül eğlencesi olmanın ötesinde kimse üzerinde hiçbir etki yaratmadığı ve hiçbir iz bırakmadan belleklerden silinip gittiği biliniyor. Bu konuda zaman zaman, çok sayıdaki bu başarısız girişimler olmasaydı, gerçek sanat yapıtlarına hasret kalırdık türünden bir itiraz yükseltilir. Kusura bakılmasın ama bu biraz, pişirdiği ekmekler hiçbir şeye benzemiyor diye eleştirilen bir fırıncının, çöpe giden bu kötü pişmiş ekmekler olmasaydı, nar gibi kızarmış, güzel ekmekler de olmazdı savunmasına benziyor. Doğru, altının olduğu yerde kum çok olur; ama bu kesinlikle, akıllıca bir şey söylemek için daha önce saatler boyu saçmalamak gerektiği anlamına gelmeyeceği gibi, böyle bir şeyin bahanesi ya da vesilesi de olamaz.

Her yanımızı sanat yapıtı savı taşıyan yapıtlar sarmış durumda. Binlerce şiir, roman, oyun, resim, müzik yapıtı yayımlanıyor. Bütün şiirler aşkı, doğayı ya da ozanın ruh durumunu yansıtıyor, bunların tümünde de ölçü, uyak gibi kurallara uyuluyor; bütün dramlar, komediler tam gerektiği gibi sahneleniyor, roller yetkin oyuncular tarafından gerektiği gibi oynanıyor; bütün romanlar bölümlere ayrılıyor, hepsinde aşk ya da yaşamdan gerçekçi birtakım ayrıntılar, etkili sahneler görüyoruz; bütün senfonilerde allegro, andante, scherzo, finale bölümleri oluyor, bütün senfoniler modülasyon ve

akorlardan oluşuyor ve her inceliğin hakkı verilerek, iyi eğitim almış, yetkin müzisyenlerce seslendiriliyor; bütün resimler yaldızlı çerçevelerde sergileniyor, hepsinde yüzlerin, aksesuarların hakkının verildiği görülüyor. Kısacası, değişik sanat dallarından yüz binlerce yapıt… ama bunlar arasından bir tanesi, ötekilerden yalnızca daha güzel olmakla kalmıyor, pırlantanın camdan ayrılması gibi de ayrılıyor onlardan. Paha biçilmez bir şeydir o, son derece değerlidir; öbürlerinin ise hiçbir değerleri olmadığı gibi, insan zevkini tahrif, tahriş ve iğfal etme gibi olumsuz bir özellikleri de vardır.

Taklit yapıtların dış görünüşleri gerçek sanat yapıtlarından daha kötü olmadığı gibi, çoğu kez daha iyi olabiliyor; bu da toplumumuzda gerçek sanat yapıtını taklit olandan ayırt etmeyi büsbütün zorlaştıran bir öğe olarak karşımıza çıkıyor; taklit, çoğu durumda gerçek olandan daha fazla etkiliyor insanları; içeriklerinin dahi çok daha ilginç olabildiğini görüyoruz bunların. Peki, nasıl ayırt edeceğiz? Bilerek gerçeğine benzetilmiş, dış görünüş olarak ondan hiçbir farkı olmayan on binlerce yapıt arasından gerçek sanat yapıtını nasıl ayırt edeceğiz?

Zevki iğfal edilmemiş bir insan için –bu insan emekçi olacak, ama kent emekçisi değil– bu iş, yazıda, dağda ya da ormanda yabanıl bir hayvanın bozulmamış, çarpılmamış, iğfal edilmemiş –doğal– sezgileriyle binlerce iz arasından kendine gerekli tek izi bulması denli kolaydır. Hiç yanılmadan kendine gerekli olanı bulur hayvan. İnsanoğlu da doğal olarak kendinde bulunan özellikler çarpılmamış, bozulmamışsa eğer, binlerce yapıt arasından kendine gerekli olan gerçek sanat yapıtını hiç yanılmadan bulur, deneyimli sanatçının yapıtına aktardığı duygu ona geçer. Yeter ki, aldığı eğitim ya da

yaşam biçimi, zevkini –gustosunu, damak tadını– iğdiş etmiş olmasın. Zevkleri iğdiş olmuş insanlarda sanatı alımlama yeteneği dumura uğramıştır; bunlar sanat yapıtlarını değerlendirirken, öğrendikleri şeyleri devreye sokarlar, bu da onların kafalarını öyle bir karıştırır ki, tam ters bir noktada bulurlar kendilerini. Sonuç: Toplumumuzda büyük çoğunluk, gerçek bir sanat yapıtını, onun en kaba taklidinden ayırt edebilecek durumda değildir. İnsanlar konser salonlarında saatlerce oturup yeni bestecilerin yapıtlarını dinliyorlar, ünlü yeni romancıların yapıtlarını okumak, ressamların anlaşılıranlaşılmaz tablolarını görmek zorunda hissediyorlar kendilerini, gerçekliği bunlarda daha iyi gördüklerini düşünüyorlar; en önemlisi de bunların hepsini sanat yapıtı gibi kabul ederek kendilerini bunlara hayran olmak zorunda hissediyorlar; bu arada gerçek sanat yapıtları, bu insanların çevresinde sanat yapıtı gibi görülmediği için hiç ilgi toplamadıkları gibi, küçümseniyor, sessizlikle geçiştiriliyor.

Geçenlerde yürüyüş yapmış, yorgun argın eve dönüyordum; evin önüne geldiğimde halka olmuş şarkı söyleyip dans eden kadınlara rastladım. Evlenen ve evine dönen kızımı kutlulayan. yücelten şarkılar söylüyor, dans ediyorlardı. Haykırışlarla, çığlıklarla, orak ve tırpan çınlayışlarıyla dolu bu şarkılar öylesine sevinç, dinçlik, enerjiyle doluydu ki, nasıl oldu anlamadım, kendimi birden bu duygulara gömülmüş buldum; yorgunluğumdan, bezginliğimden eser kalmadı, evime son derece dinç, neşeli girdim. Bütün ev halkının da aynı hava içine girmiş olduğunu gördüm, şarkılar herkesi etkilemişti. Aynı akşam klasikleri, özellikle de Beethoven’in yapıtlarını seslendirmede ünlenmiş, çok değerli bir müzisyen uğradı evimize ve bestecinin 101 eser sayılı sonatını seslendirdi.

Beethoven’in bu sonatına ilişkin yargılarımdan dolayı beni bestecinin bu yapıtını anlayamamış olmakla suçlayabilecek olanlara karşı belirtmek isterim ki, başkaları bu sonattan ve Beethoven’in öteki son dönem yapıtlarından ne anlıyorlarsa, müzik sezgisi, kavrayışı bayağı iyi olan biri olarak ben de aynı şeyleri anlıyordum. Uzunca bir süre, Beethoven’in öteki son dönem yapıtları gibi formsuz doğaçlamalardan oluşan bu yapıta hayran olmam gerektiğini telkin etmiştim kendime; ama ne zaman ki sanata farklı bir açıdan ve çok daha ciddi yaklaşmaya başladım, Beethoven’in son dönem yapıtlarının bende bıraktığı izlenimle, örneğin Bach (aryaları), Haydn, Mozart ve Chopin (karmaşıklıktan, süslemeden uzak ezgileri) ile yine aynı Beethoven’in ilk dönem yapıtlarının alabildiğine yalın, ışıltılı, güçlü ezgilerinin, özellikle de İtalyan, Norveç, Rus, Macar (Çardaş) vb. halk ezgilerinin yalın, sade, güçlü melodilerinin bende bıraktığı izlenimi karşılaştırmaya başladım, Beethoven’in son dönem yapıtlarına ilişkin olarak kendimi zorlayarak, yapay bir biçimde oluşturduğum belirsiz, neredeyse hastalıklı diyebileceğim gerginlik yaratan izlenimler bir anda ve tümüyle yok olup gitti.

Konserin sonuna doğru hepsi de son derece sıkılmış olan dinleyiciler –ki çok doğal ve beklenen bir şeydi bu– Beethoven’in “kat kat anlamlarla örülü” bu derin yapıtını coşkuyla övmeye başladılar: Eskiden bestecinin son dönem yapıtlarını anlayamıyorlarmış, oysa bu yapıtlar kendisinin en derinlikli yapıtlarıymış, falan filan. Aşağıdaki kadınların az önceki şarkılarının bende –ve bu şarkılara kulak veren herkeste– yarattığı izlenimle, Beethoven’in bu sonatını karşılaştırmaya kalkıştığımda, dudaklarda küçük gören gülümsemeler belirdi, kimse bu tuhaf sözleri yanıtlamaya değer görmedi.

Oysa kadınların şarkıları, belirli ve güçlü bir duyguyu aktaran, gerçek bir sanat yapıtıydı. Beethoven'in 101 eser sayılı sonatı ise, hiçbir belirgin duygu içermeyen, dolayısıyla kimseye bir şey aktarmayan, başarısız bir sanat girişimiydi.

Sanat üzerine araştırmalarımı sürdürürken bu kış Zola, Bourget, Huysmans, Kipling gibi Avrupa'nın en ünlü ve en çok övülen yazarlarının yapıtlarını okudum. Candan bir çabayla, ancak epeyce bir sıkıntıyla okudum bu yazarları. O arada, elime geçen bir çocuk dergisinde, adı duyulmamış bir yazarın kaleminden çıkma bir öykü okudum. Yoksul, dul bir kadının evinde paskalya hazırlığı yapılıyor. Kadıncağız bin bir güçlükle bulabildiği beyaz unu masanın üzerine boşaltmış, hamur yoğuracaktır. Maya bulmak için evden çıkmadan önce, una göz kulak olmaları ve asla kulübeden ayrılmamaları için çocuklarını uyarır. Kadıncağız çıkar, az sonra komşu çocukları bin bir şamatayla kulübenin önüne gelir ve yoksul kadının çocuklarını dışarıya, oynamaya çağırırlar. Çocuklar annelerinin uyarısını unutur ve dışarıya oynamaya çıkarlar. Anne maya ile eve döndüğünde bir bakar ki, unu boşalttığı masanın üzerine bir tavuk çıkmış, ayağıyla son kalan unları kulübenin toprak zeminine doğru fırlatıyor, yerdeki civcivler de toprağa karışan unları gagalıyor. Ana öfke ve umutsuzlukla çocuklarına bağırıp çağırıyor, çocuklar ağlaşıyorlar. Neyse, kadıncağız çocuklarına acıyor, elenmiş esmer undan yapmaya karar veriyor paskalya çöreğini; çöreklerin üzerine yumurta akı sürüyor, çevrelerini yumurta sarısıyla süslüyor. Çocuklarının gönlünü almak için de, "Esmer unun ekmeği, dedemin paskalya çöreği!" gibi bir de tekerleme söylüyor kadıncağız. O ana dek üzgün, umutsuz duran çocuklar birden coşkuyla tekerlemeyi yinelemeye

başlıyor, böylece de pişmekte olan esmer paskalya çöreğini daha bir neşeyle bekliyorlar.

O da nesi? Zola, Bourget, Huysmans, Kipling'in en feryat figan konuları ele alan roman ve öyküleri yüreğimde tek bir teli bile bir an olsun titretememişler ve bende yalnızca bezginlik ve can sıkıntısı uyandırmışlardı (sizi son derece saf bulan ve aldatmak için söylemeye hazırlandığı yalanını gizleme gereğini bile duymayan birinin yüreğinize salacağı duygular!) Bir kez bu yazarların niyetleri daha ilk satırlarından belli oluyordu; ayrıca girdikleri bütün ayrıntılar gereksizdi, can sıkıcıydı. Hepsinden önemlisi de yazarların yüreğinde, bir roman ve öykü yazma arzusundan başka tek bir duygu yoktu. O nedenle de hiçbir sanatsal etkileşim olmuyordu. Ama meçhul bir yazarın çocuklar ve civcivler üzerine yazdığı bir öyküyü büyük bir ilgiyle okumuştum, çünkü yazar, besbelli kendi başından geçmiş, yaşadığı bir duyguyu başarıyla aktarabiliyordu.

Vasnetsov diye bir ressamımız var. Kiyev katedralindeki tasvirlerin resmini yapmıştır kendisi. Hıristiyan sanatında yeni ve soylu bir çığır açtığı öne sürülerek övgüler yağdırılmıştır kendisine. Bu tasvirler üzerinde onlarca yıl çalıştı Vasnetsov. Yaptığı işe karşılık on binlerce ruble ödendi kendisine. Bana kalırsa yaptıkları duygu denen şeyin zerresinden yoksun, bayağının bayağısı bir taklitten, taklidin taklidinin taklidinden başka bir şey değildi. Yine aynı Vasnetsov, Turgenyev'in Bıldırcın öyküsünü konu alan bir tablo yapmıştı. (Bir baba oğlunun gözü önünde bir bıldırcını öldürür, sonra yaptığı şeyden dolayı üzülür, pişman olur.) Tabloda üst dudağını kabartarak uyuyan bir çocukla, onun hemen üzerinde, çocuğun gördüğü bir düş

gibi, bir bıldırcın resmedilmişti. İşte bu resim gerçek bir sanat yapıtıydı.

İngiltere'de Academy'de yan yana sergilenen iki resim gördüm: Bunlardan biri J.C. Dalmas'ın St. Antonius'un Ayartılması'ydı. Resimde St. Antonius'u diz çökmüş dua ediyor; onun hemen arkasında ise çıplak bir kadınla birtakım canavarlar görülüyor. Ressamın çıplak kadınlardan hoşlandığı, ancak St. Antonius'un o taraklarda hiç mi hiç bezi bulunmadığı apaçık ortada. Öte yandan ayartılmanın adama (ressama) korkunç bir şeymiş gibi gelmek şurada dursun, tersine, son derece hoş bir şey gibi geldiği de gayet açık. O bakımdan bu resimde eğer sanat denilebilecek bir şey varsa bile, bunun bayağı, sahte bir sanat olduğunu tereddütsüz söyleyebiliriz. Bu resmin hemen yanında Langley'in de küçük bir resmi var. Yoldan geçen yoksul bir oğlana acıyan bir kadın onu evine çağırmış; oğlan çıplak ayaklarını insanın yüreğini paralar biçimde oturduğu sıranın altına doğru kıvırmış, kadının önüne koyduğu yemeği kaşıklıyor; kadın da olasılıkla, “Doymadı galiba, biraz daha yemek eklesem mi tabağına?” gibi bir şeyler düşünüyor, yedi yaşında gösteren bir kız çocuğu da koltuğun kenarına dayanmış, pür ciddiyet, pür dikkat, aç oğlanın yemek yiyişini izliyor ve olasılıkla hayatında ilk kez yoksulluğun, insanlar arasında eşitsizliğin ne demek olduğunu anlıyor ve ilk kez kendine, neden o her şeye sahipken, şu oğlanın yalınayak ve aç olduğu sorusunu soruyor. Hem acıma, hem sevinç ifadesi var kızın yüzünde. Oğlanı da, ona iyilik yapılmasını da sevmiş… Ressamın da hem kızı, hem kızın sevdiği şeyleri sevdiği duyumsanıyor. Pek tanınmamış bir ressamın fırçasından çıkan bu resmin, hem güzel, hem gerçek sanat bir yapıtı olduğunu söyleyebiliriz.

Hamlet’i izlemiştim; hem oyunun kendisi, hem de başroldeki oyuncu, bizim eleştirmenlerce tiyatro sanatında ulaşılmış doruk noktası olarak nitelendirilmişlerdi. Bense oyunu, gerek içerik, gerekse oynanış biçimi olarak, gerçek bir sanat yapıtına özenen sahte bir sanattan duyulabilecek büyük bir ıstırapla izledim. Geçenlerde Vogullar denen yabanıl bir halka ait bir tiyatro üzerine okuduğum bir haberden de söz etmek isterim. Bu gösteriye tanık olan kişinin anlattıkları şöyle bir şey: Üzerlerine geyik postu geçirmiş, biri büyük, biri küçük iki Vogul; büyük olan anne geyik, küçük olansa, yavru geyik. Üçüncü bir Vogul’un ise elinde ok ve yay, ayaklarında kayaklar var; kuş rolündeki dördüncü bir Vogul ise, anneyle yavrusunu tehlikelere karşı uyarmakla görevlidir. Avcı, anne ve yavru geyiğin izlerini sürer. Geyikler avcıdan kaçmak için zaman zaman sahneden çıkıp sonra yeniden sahneye girerler. (Oyunun küçük bir çadırda oynandığını unutmayalım.) Avcı giderek kovaladığı avlarına yaklaşır. Bu arada yavru geyik koşmaktan bitkin düşüp annesine sokulur. Anne geyiğin de kaçacak hali kalmamıştır, biraz soluklanmak için durur. Sonunda avlarına yetişen avcı yayını gerip nişan alır. Bu sırada dördüncü Vogul kuş gibi öterek anne geyikle yavrusuna tehlikeyi haber verir. Geyikler yeniden kaçmaya başlarlar. Avcı da yeniden peşlerine düşer. Gitgide yaklaşır geyiklere, iyice yaklaşır ve okunu fırlatır. Yavru geyiğe isabet eder ok. Yavrunun kaçabilmesi olanaksızdır artık, iyice annesine sokulur, anne geyik yavrusunun yarasını yalar. Avcı yayına bir ok daha takar. Gösteriye tanık olanın anlatımına göre seyirciler soluklarını tutmuş, adeta donup kalmışlardır; inleyenler, hıçkıra hıçkıra ağlayanlar bile vardır aralarında. Ben, doğrusu yalnızca bu tanığın anlatımından, burada gerçek bir sanat yapıtının söz konusu olduğunu hissettim.

Bu söylediklerimin şaşırtıcı bulunacağından, çılgınca bir çelişki gibi görüleceğinden eminim, ama yine de söylemeden edemeyeceğim: Bizim çevremizden kimileri şiir, öykü, roman, opera, senfoni, sonat yazar, resim, heykel yapar; kimileri bunları okur, izler, dinler; kimileri de bütün bu yazılıp çizilenleri değerlendirir, eleştirir, tartışır, yargılar, kınar, yüceltir; birbirlerini anıtlaştırır bu insanlar. İster sanatçı, ister sanat izleyicisi ya da eleştirmeni olsunlar, daha sanata dair hiçbir şey bilmedikleri, en sıradan birinin, hatta bir çocuğun bile yabancısı olmadığı bir başkasının duygusunu yaşamak, onun sevinciyle sevinip, acısıyla yanmak ve böylece sanatın özünü oluşturan bir başka insanla ruhça kaynaşmak duygusunu –çocukluk ve ilkgençlik dönemleri dışında– yaşamamış oldukları için, çok küçük bir yüzdeleri dışında gerçek sanatı taklidinden ayıramaz, en berbat, en bayağı, taklidin taklidi yapıtları gerçek sanat olarak benimserler; zira taklitler her zaman göz alıcı, gösterişli, gerçek sanat ise alçakgönüllü, gösterişsiz, yalındır.

XV

Toplumumuzda sanat öylesine soysuzlaşmış durumda ki, böylesi bir ortamda yalnızca kötü sanat iyi sanat olarak kabul görmekle kalmıyor, sanatın kendisinin ne olduğu, yani sanat kavramının kendisi de yok olmuş bulunuyor; o nedenle bizim toplumumuzda sanat üzerine konuşabilmek için her şeyden önce gerçek sanatı taklidinden ayırmak gerekiyor.

Gerçek sanatı taklidinden en kuşku götürmez biçimde ayıran özellik, ondaki aktarılma özelliğidir. Bir insan bir başkasının yarattığı yapıtı okurken, dinlerken ya da izlerken herhangi bir etkinlikte

bulunmaksızın ve bakış açısını değiştirmeksizin, kendini o yapıtın sahibiyle ve o yapıtı kendisinin kavradığı gibi kavramış, algılamış, benimsemiş öteki insanlarla birleştirip bütünleştiren bir ruh durumu içine girerse, böylesi bir ruh durumunu yaratan yapıt, sanat yapıtıdır. Öte yandan gerçeğine ne kadar benzerse benzesin, ne kadar şiirsel, etkileyici ya da ilginç olursa olsun, bir yapıt eğer bütün öteki duygulardan farklı bir duygu olarak bir sevinç duygusu, yazarla ya da (o yapıtı okuyan, dinleyen, izleyen) başka insanlarla bir ruh birlikteliği yaratamamışsa, sanat yapıtı değildir.

Bunun içsel bir özellik olduğu doğrudur; gerçek sanat yapıtının yarattığı etkinin ne olduğunu unutmuş ve sanattan bambaşka şeyler bekleyen insanların (ki toplumumuzda büyük çoğunluktadır böyleleri), taklit sanat yapıtları karşısında kapıldıkları heyecan ya da gönül akışını estetik duygu olarak değerlendirebilecekleri de doğrudur; üstelik bu insanların düşüncelerini değiştirmek, bir renkkörünü yeşilin kırmızı olduğuna inandırmak kadar olanaksızdır; ama yine de sanat duyguları bozulmamış, kirlenmemiş insanlar için bu özellik, sanatın yarattığı duyguyu öbür bütün duygulardan ayıran en belirleyici, en ayırt edici özelliktir.

Sözünü ettiğimiz duygunun başlıca özelliği, gerçek bir sanat yapıtını izleyen kimsenin sanatçıyla karışıp kaynaşmasıdır; bu öylesine bir kaynaşmadır ki, izlediği yapıt bir başkasının değil de kendisininmiş gibi gelir izleyiciye; nicedir tam da kendisinin anlatmak istediği şeyler sergilenmiştir sanki. Gerçek bir sanat yapıtının becerdiği şey tam da budur: Yani o sanat yapıtını alımlayanın bilincinde sanatçıyla kendisi arasındaki sınır, yalnızca sanatçıyla kendisi arasındaki sınır da değil, aynı sanat yapıtını izleyen bütün

öbür insanlarla kendisi arasındaki sınır yok olur. Hem kişiliğimizin başka insanlardan ayrılmışlığından, tek başınalığından özgürleşmesi, hem de onun başka kişiliklerle kaynaşıp bütünleşmesi böylece gerçekleşir; sanatın başlıca çekici gücü, belirleyici özelliği de burada yatar.

Bir insan bu duyguyu duyar, yazarın içinde bulunduğu ruh hali ona da geçerse ve yazarla bu kaynaşmanın, bütünleşmenin başka insanlar için de söz konusu olduğunu duyumsarsa, bu durumu yaratan şey sanattır; bu geçiş yoksa, yazarla ve söz konusu yapıtı benimseyen, algılayan öbür insanlarla karışıp kaynaşma, bütünleşme yoksa, sanat da yoktur. Sözünü ettiğimiz geçiş (bulaşma) nasıl sanatın en kuşku götürmez, en belirleyici özelliği ise, geçişin derecesi de sanatta ulaşılmış ustalığın, üstünlüğün, sanatın artamının biricik ölçütüdür.

Geçiş ne denli güçlüyse, o denli üstün bir sanatla karşı karşıyayız demektir; burada sanatın içeriği, başka bir deyişle bize aktardığı duyguların artamı söz konusu değildir.

Bir sanat yapıtında yapıtı yaratandan yapıtı alımlayana (algılayana) geçişin derecesini (geçişin az ya da çok olmasını) üç koşul belirler: 1. Aktarılan duygunun ne kadar kendine özgü, ne kadar sıra dışı olduğu, 2. Aktarılan duygunun ne kadar açık, net bir biçimde aktarıldığı, 3. Sanatçının içtenliği (yani aktardığı duygunun, sanatçının kendi içinde hangi güçte boy verdiği).

Aktarılan duygu ne denli özel, sıra dışıysa, algılayanı da o denli şiddetle etkiler. Yapıtın yarattığı ruh hali ne denli kendine özgü ise,

algılayan da o denli büyük haz duyar ve yapıtla o denli istekle ve güçle kaynaşıp bütünleşir.

Duygu ne denli açık, net bir biçimde aktarılırsa, geçiş de o denli etkin olur, çünkü bilincinde sanatçıyla kaynaşıp bütünleşen algılayıcı, kendisine sanatçıdan geçen duygudan o denli büyük tatmin duyar: Ona öyle gelir ki, nicedir bildiği, tanıdığı, yaşadığı bir duygudur bu ve ifadesini ancak şu anda bulmuştur.

Geçişi en fazla etkileyen şey, sanatçının ne ölçüde içten olduğudur. Yapıtının en başta sanatçının kendisine bulaştığını, onun başkalarını etkilemek için değil, kendi kendisi için yazdığını (çizdiğini, çaldığını, oynadığını) hisseden okura (dinleyiciye, izleyiciye) sanatçının bu ruh hali hemen bulaşır. Ya da tersine, izleyici (okuyucu, dinleyici), sanatçının kendi kendini tatmin için değil de, onun için (okur, izleyici, dinleyici için) yazdığını (çizdiğini, çaldığını, söylediğini, oynadığını) ve ifade etmek istediği şeyi kendi kendisinin hissetmediğini hissettiği anda buna tepki gösterir, böylece de en özgün, en sıra dışı, en yeni duygular ve en sanatkârane, en usta işi teknik, hiçbir etki yaratmadığı gibi, tiksinti uyandırır.

Sanatta geçiş, aktarım dediğim şeyin üç koşulundan söz ettim, ama aslında bu işin tek bir koşulu vardır, o da sonuncu koşul, yani sanatçının aktarmak istediği duyguyu ifade etme konusunda bir iç gereksinim duyması koşuludur. Birinci koşulu da kapsayan bir durumdur bu, çünkü sanatçı eğer içtense, duygusunu nasıl yaşıyorsa, öyle ifade edecektir; hiçbir insan bir başkasına benzemediği için de, bu duygu başka herkes için özel bir duygu olacaktır ve sanatçı bu duyguyu ne denli kendine özgü bir biçimde ve ne denli derinlerinden söker çıkarırsa, o denli içten, candan olacaktır

duygusu. Aktarmak istediği duyguyu en açık, net biçimde ifade etmeye sanatçıyı zorlayan da, bu içtenlikten başka bir şey değildir.

O nedenle de üç koşuldan en önemlisi üçüncü koşuldur (içtenlik). Halk sanatında hep var olan –halk sanatının bizi derinden etkilemesi bu nedenledir– ve sanatçıların sürekli olarak doymak bilmez kişisel çıkarları, ikbal beklentileri ya da ün uğruna yapıtlar ürettikleri bizim sanatımızda –yüksek sınıfların sanatında– hemen hiç görülmeyen koşuldur bu.

Bu üç koşul, varlığıyla gerçek sanatı taklit sanattan ayırır ve her tür sanat yapıtının artamını içeriğinden bağımsız olarak belirler.

Bu üç koşuldan herhangi biri eksikse, karşımızda sanat yapıtı değil, ona öykünen, taklit bir yapıt var demektir. Bir yapıt, sanatçının duygularındaki bireysel özelliği yansıtmıyorsa, bu nedenle de söz konusu duygular kendine özgülükten yoksunsa, duygular açık, anlaşılır biçimde aktarılamamışsa ya da sanatçının duyduğu bir iç gereksiniminden doğmamışsa, sanat yapıtı olmayan bir yapıt var demektir karşımızda. Pek az ölçülerde de olsa, bu koşulların üçünü de içinde barındıran bir yapıt, zayıf olsa bile bir sanat yapıtıdır.

Özgünlük, açıklık, içtenlik diye belirlediğimiz bu üç koşulun farklı ölçülerde de olsa bir sanat yapıtında var olması, içeriğinden bağımsız olarak o sanat yapıtının artamını belirler. Her tür sanat yapıtının artamı, bu koşullardan hangilerini, hangi ölçüde barındırdığına göre belirlenir. Bir yapıt aktarılan duygunun kendine özgülüğüyle öne çıkarken, bir başkası duygudaki açıklık, bir üçüncüsü ise içtenlik özelliğiyle öne çıkabilir; dördüncü bir yapıt içtenlik ve kendine özgülük nitelikleri yönünden yeterliyken, yeterince

açık olmayabilir, bir beşincisi ise kendine özgülük, açıklık, anlaşılırlık yönünden yeterliyken, yeterince içten olmayabilir vb. vb. Her düzeyde pek çok bireşim olasılığı söz konusudur burada.

Sanatla sanat olmayanı birbirinden ayıran ve içeriğinden –iyi duygu mu, kötü duygu mu aktardığından– bağımsız olarak sanatın artamını belirleyen şey budur.

Peki, sanatın içeriği yönünden iyiyle kötüyü nasıl ayıracağız?

XVI

Evet, sanatın içeriği yönünden iyiyle kötüyü nasıl ayıracağız birbirinden?

Tıpkı konuşma gibi bir iletişim aracı olan sanat, bu niteliğiyle ilerlemenin, başka bir deyişle insanlığın mükemmelliğe doğru yürüyüşünün de bir aracıdır. Konuşma, yaşayan son kuşak insanların, hem önceki kuşakların, hem de kendi çağlarının en ilerici kesiminin deneyim ve düşünce yoluyla öğrendikleri şeyleri öğrenmelerini olanaklı kılar; sanat, son kuşak insanların, kendilerinden önceki insanlarla, kendi çağlarındaki öncü, ilerici insanların yaşadıkları duyguları yaşamalarını olanaklı kılar. Ve bilginin evrimi nasıl gerçekleşiyorsa, yani daha gerçek ve daha gerekli bilgi, yanlış ve gereksiz bilgiyi nasıl dışlıyor ve onun yerini alıyorsa, duyguların evrimi de sanat yoluyla gerçekleşiyor, yani daha düşük düzeyli, daha az iyi ve insanların gönenci için daha az gerekli duygular dışlanarak, yerlerine daha iyi, insanlığın gönenci için daha gerekli duygular geçiyor. Sanatın amacı budur. Dolayısıyla sanat,

içeriğiyle ne kadar bu amacın hizmetinde olursa, o kadar iyi sanattır ve ne kadar bu amaçtan uzaklaşmışsa, o kadar kötü sanattır.

Duyguların değerlendirilmesinde, yani şu ya da bu duygunun daha iyi ve insanlığın esenliği, gönenci için daha gerekli kabul edilmesinde belirleyici olan şey, din bilincidir.

Her tarihsel dönemde ve her toplumda yaşamın anlamına ilişkin olarak o toplumun insanlarının ancak ulaşabildikleri, en yüce diye nitelenebilecek bir anlayış vardır; o toplumun erişmek için çabaladığı en yüce esenlik ve gönenci bu anlayış belirler. Bu anlayış, belirli bir zaman diliminde, belirli bir toplumda geçerli olan din bilincidir. Bu din bilinci o toplumda öncü olan kimi insanlarca dile getirilir ve toplumun tümü tarafından –ama az, ama çok– coşkuyla duyumsanır. Böylesi bir din bilinci, kendine uygun ifade biçimiyle her toplumda, her zaman vardır. Bize eğer toplumda din bilinci yokmuş gibi geliyorsa, bu onun gerçekten olmadığından değil, bizim onu görmek istemememizden dolayıdır. Bizim sık sık bu bilinci görmek istemeyişimiz ise, yaşamımızın onunla uyum içinde olmamasından ve din bilincinin bu gerçeği açığa vurmasından kaynaklanır.

Bir toplumda din bilinci, akan bir ırmağın doğrultusuna benzer. Bir ırmak akıyorsa, aktığı bir yön, doğrultu vardır. Bir toplum yaşıyorsa, o toplumun insanlarının az ya da çok bilinçle atıldıkları doğrultuyu gösteren bir din bilinci vardır.

O bakımdan her toplumda, her zaman din bilinci olmuştur. Ve sanatla aktarılan duygular her zaman bu din bilinciyle değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme yalnızca yaşanılan çağın din bilinci temeli üzerinde gerçekleşir ve insanlar sanatın sayısız

çeşitlilikteki dalları arasından kendi dönemlerinin din bilincini hayata geçiren duyguları aktaran sanatı seçmişlerdir. Sanatın böylesi her zaman el üstünde tutulur, teşvik edilirken, geçmiş zamanların görece geri düzeydeki din bilincinden kaynaklanan duyguları aktaran sanatı hep hor görülmüş, kınanmıştır. Geri kalan ve birbirinden çok farklı duyguları aktararak insanların birbirleriyle iletişim kurmalarını sağlayan diğer bütün sanatlar –dinsel bilince karşıt duyguları aktarmıyor olmaları koşuluyla– kınanmamış, caiz görülmüşlerdir. Örneğin eski Yunan'da güzellik, güç, yüreklilik (Hesiodos, Homeros, Phidias) gibi duyguları aktaran sanatlar öne çıkmış, kabul görmüş, teşvik edilmişken; kaba kösnüllük, bezginlik, nazeninlik gibi duyguları aktaran sanatlar kınanmış, küçük görülmüştür. Yahudilerde kendi Tanrılarına ve kutsal kitaplarına bağlılık, boyun eğme gibi duyguları aktaran sanatlar öne çıkarılır, teşvik edilirken; puta taparlık (altın boğa) duyguları aktaran sanatlar kınanmış, hor görülmüş, diğer bütün sanatlar –öyküler, şarkılar, danslar, ev süslemeleri, ev gereçleri, giyim kuşam vb. – dinsel bilince ters düşmediklerinden hiçbir şekilde kınanmamış, küçük görülmemişlerdir. Sonuç olarak sanat, içeriği yönünden her zaman ve her yerde değerlendirmeye tabi tutulmuştur, bunun tam da böyle olması gerekir, çünkü sanata karşı böylesi bir yaklaşım insan doğasının özellikleri gereğidir ve bu özellikler hiç değişmez.

Biliyorum, günümüzde yaygın bir anlayış var; buna göre din, insanlığın nice zaman önce yaşadığı ve artık geride bıraktığı bir kör inançtır, o nedenle de günümüzde sanatta bir değerlendirme yapabilmeyi olanaklı kılacak, herkes için ortak bir din bilinci yoktur. Bu, günümüzün sözde eğitimli çevrelerine özgü yaygın bir inanıştır. Hıristiyanlığı gerçek anlamıyla benimsemeyen ve kendilerine,

onlardan yaşamlarının ne denli anlamsız ve yüz kızartıcı olduğunu gizleyen birtakım felsefi ve estetik kuramlar türeten insanlardan başka bir şey beklenemezdi de. Bu insanlar bazen bilerek, bazen de bilmeyerek putlaştırılmış din kavramıyla din bilinci kavramını birbirine karıştırarak, putu, putlaştırmayı yadsımakla, din bilincini yadsıyabileceklerini sanıyorlar. Ne var ki, dine yönelik bu saldırılar ve günümüzün din bilincine aykırı bir dünya görüşü oluşturma girişimleri, böylesi bir din bilincinin varlığını her şeyden daha çok kanıtlamaktadır, üstelik de bir din bilincinin varlığını kabul etmeyen insanların yaşam biçimlerini sergileyerek ve şiddetle kınayarak.

Eğer insanlık ileri doğru hareket ediyorsa, bu hareketin doğrultusunu gösterecek bir kılavuzunun bulunması gerekir. Bu kılavuz dindir ve bu her zaman böyle olmuştur. Bütün tarih, insanlığın ilerleyişinin dinin kılavuzluğu altında gerçekleştiğini göstermektedir. İnsanlık, dinin kılavuzluğu olmadan ilerleyemiyorsa ve bu ilerleme bütün tarih boyunca olduğu gibi bugün de sürmekteyse, içinde bulunduğumuz zamanın da bir dini olması gerektiği açıktır. Dolayısıyla, günümüzün eğitimli insanları hoşlansınlar ya da hoşlanmasınlar, Katoliklik, Protestanlık vb. kültleştirilmiş bir dini değil ama, insanlığın günümüzdeki ilerleyişinin olmazsa olmaz kılavuzu olarak din bilincini kabul etmek zorundadırlar. Aramızda eğer bir din bilinci varsa, sanatımız da bu bilince dayalı olarak değerlendirilmelidir. Ve günümüzün din bilincinden kaynaklanan duyguları aktaran sanat, her zaman, her yerde bu bilince kayıtsız sanatlar arasından seçilip ayıklanmalı, benimsenmeli, en yüksek düzeyde değer görmeli, teşvik edilmeli; din bilincine aykırı, bu bilince kayıtsız bütün sanatlar ise ayrıcalık ya da teşvik görmek şurada dursun, kınanmalı, hor görülmelidir.

Çağımızın din bilinci en geniş uygulamasıyla, maddi ve manevi, bireysel ve genel, geçici ve sürekli gönenç ve esenliğimizin bütün insanların kardeşçe yaşamalarında ve kendi aramızdaki sevgi birlikteliğinde olduğu bilincidir. Bu bilinç, yalnızca İsa ve geçmiş zamanların en iyi insanları tarafından dile getirilmekle, zamanımızın en iyi insanlarınca da en değişik biçimleri ve en değişik yanlarıyla yinelenmekle kalmamış, aynı zamanda insanlığın birleşip kaynaşmasına engel olan maddi ve manevi sınırların yok edilmesini sağlama ve bir dünya kardeşliği içinde birleşebilecek olan –ve birleşmesi gereken– insanlık adına bu işin en genel ilkelerini belirleme gibi en çetrefil, en zorlu çabalarında da insanlığın kılavuzu olmuştur. Biz, hayatımızın bütün olgularını –ve bu kapsamda sanatımızı da– bu bilinci esas alarak değerlendirmeliyiz; bu dinsel bilinçten kaynaklanan duyguları aktaran sanatı bütün öbür sanatlar arasından ayırarak ona en yüksek derecede değer vermeli, onu teşvik etmeliyiz; bu bilince karşıt olan bütün öbür sanatları ise önemsiz, değersiz görmeli ve yadsımalıyız.

Rönesans adı verilen dönemin yüksek sınıflarının –bizim de şu anda sürdürmekte olduğumuz– en büyük yanlışı, dinsel sanata değer vermekten, onu önemli görmekten vazgeçmeleri değil (o dönemin insanları dinsel sanata önem veremezlerdi, çünkü onlar, tıpkı günümüzün yüksek sınıf insanları gibi, çoğunluğun din diye kabul ettikleri şeye inanamazlardı), yalnızca insanların haz duymaları amacını güden, değersiz bir sanatı dinsel sanatın yerine koymaları, hiçbir zaman onların verdikleri önemi, değeri hak etmeyen böyle bir sanatı öne çıkarmaları, teşvik etmeleriydi.

Kilise büyüklerinden biri vaktiyle, insanların en büyük felaketinin Tanrı'yı tanımamak değil, onun yerine Tanrı olmayan başka bir şey koymak olduğunu söylemişti. Sanat için de geçerli bu durum. Günümüzün üst sınıf insanlarının en büyük talihsizliği, bunların bir dinsel sanatlarının olmayışı değil, bütün sanatlar içinden en önemli, en değerli sanat olarak ayrılmış ve öne çıkarılmış olan dinsel sanat yerine, bir avuç insana haz verme amacı güden, bu ayrıcalıkçı tavrı nedeniyle de yaşadığımız çağın dinsel bilincini oluşturan Hıristiyanlığın evrensel birlik ilkesine karşıt, çoğu kez zararlı, beş para etmez bir sanatı koymuş olmalarıdır. Dinsel sanatın yerine boş ve sefih bir sanat konularak, hayatı güzelleştirmek için onun içinde var olması gereken gerçek dinsel sanat insanlardan gizlenmiş olmaktadır.

Çağımızın dinsel bilincinin gerektirdiklerini karşılayabilecek olan sanatın önceki sanatlara hiç benzemediği doğrudur, ancak bu benzemezliğe karşın, gerçekleri bilerek ya da isteyerek kendinden gizlemeyen insanlar için zamanımızın dinsel sanatını oluşturan şey alabildiğine açık ve belirgindir. Yüce dinsel bilincin ancak bir kısım insanı bir araya getirebildiği antik çağda –büyücek bir topluluk oluştursalar da öbür toplumlardan, yani Yahudiler, Atinalılar ya da Romalı yurttaşlardan ayrı bir topluluktu bunlar– dönemin sanatıyla aktarılan duygular, bu toplumların güç, büyüklük, ün, esenlik, gönenç arzularından kaynaklanıyordu ve bu sanatın kahramanları da, söz konusu esenlik ve gönence güçleri, sinsilikleri, kurnazlıkları ve acımasızlıklarıyla katkıda bulunan kişiler oluyordu (Odysseus, Yakup, Davud, Samson, Herkül ve bütün öteki destan kahramanları). Günümüzün din bilinci ise bütün öbür halklardan, toplumlardan "ayrı" bir topluluğu öne çıkarmaz; tam tersine, herkesin, hiç ayrımsız bütün

insanların birleşmesi isteğini yükseltir o ve herkese, bütün insanlığa duyulan sevgiyi erdemlerin erdemi kabul eder; o nedenle de günümüzün sanatıyla aktarılan duygular, geçmiş sanatların aktardığı duygulara benzeyemez; bu da bir yana, onların tam tersi duygular olmalıdır bunlar.

Hıristiyan, ama gerçek Hıristiyan sanatı uzunca bir süre yerleşik bir sanat olamadı, hâlâ da olabilmiş değil, çünkü Hıristiyan din bilinci insanlığı düzenli bir şekilde ilerleten küçük adımlardan biri değil, insanların hayat anlayışlarını ve hayatlarının iç düzenini henüz bütünüyle değiştiremediyse bile, kaçınılmaz olarak değiştirecek olan muazzam bir dönüşümdü. İnsanlığın hayatının bir bireyin hayatı gibi düzgün ve düzenli biçimde ilerlediği doğrudur; ancak bu düzenli ilerleyişte, bir önceki hayatı onu izleyen hayattan kesin biçimde ayıran, dönüm noktası diyebileceğimiz yerler vardır. İnsanlık için Hıristiyanlık böyle bir dönüm noktasıdır, hiç değilse Hıristiyan bilinciyle yaşayan bizlere bu böyle görünmelidir. İnsanoğlunun bütün duygularına bambaşka, yepyeni bir yön veren Hıristiyan bilinci, böylece sanatın hem içeriğini, hem de anlam ve önemini bütünüyle değiştirmiştir. Yahudiler nasıl Mısır sanatından yararlandılarsa, Grekler Pers, Romalılar da Grek sanatından yararlanmışlardır; çünkü bunların tümünde temel idealler bir ve aynıydı. Persler için olsun, Grekler ya da Romalılar için olsun, ideal, bu halkların büyüklüğü, gönenç içinde olmalarıydı. Aynı sanat, başka koşullara taşındı ve taşındığı yeni koşullara (ve yeni halka) uygun düştü, onların da işlerine yaradı. Ne var ki, Hıristiyan ideali her şeyi öyle değiştirdi, öyle tepetaklak etti ki, İncil'de de söylendiği gibi, "İnsanlar için yüce olan şey, Tanrı katında bayağılık oldu." Firavunun ya da Roma imparatorunun büyüklüğü veya Grek kadının güzelliği, Fenike'nin

zenginliği değildi artık ideal. İdeal artık alçakgönüllülük, tevekkül, temizlik, acıma ve sevgiydi. Kahramanlara gelince, varsıllar değil, yoksul Lazarus'tu artık kahraman; güzelliği dönemindeki Maria Magdalena değil, pişman olup nedamet getirdiği dönemdeki Magdalena'ydı; varlık sahipleri değil, varlığını dağıtanlar; saraylarda değil, yeraltı galerilerinde ve toprak damlarda yaşayanlar; başkalarına hükmedenler değil, üzerlerinde Tanrı'dan başka hâkim kabul etmeyenlerdi. En yüce sanat yapıtları ise, kazanılan zafer adına yapılmış, fatihlerin yontularıyla süslü tapınaklar değil, işkencecilerine acıyacak ve onları sevecek kadar sevgiyi hayata geçiren ruhların tasviriydi.

O nedenle de Hıristiyan dünyasının insanlarının, yaşamları boyunca içinde oldukları putperest sanatın ataletinden kendilerini kurtarmaları pek kolay değildi. Dinsel (Hıristiyan) sanatın içeriği onlar için öylesine yeni, önceki sanatın içeriğiyle öylesine benzeşmez durumdaydı ki, Hıristiyan sanatını sanatın reddiymiş gibi gören bu insanlar umutsuzluk içinde eski sanata sarıldılar. Oysa günümüzün dinsel bilincinde hiçbir kaynağı kalmamış olan eski sanat bütün önem ve anlamını yitirmişti ve biz ister istemez bu sanatı reddetmek zorundaydık.

Hıristiyan bilincinin özü, İncil'de de yer verildiği gibi (Yohanna, XVII, 21), her insanın Tanrı'nın oğlu olduğunu kabul etmesine ve buradan hareketle de her insanın Tanrı'yla ve öbür insanlarla birliği ilkesine dayanır. O bakımdan da Hıristiyan sanatının içeriği, insanların Tanrı'yla ve birbirleriyle birlik içinde oluşlarını sağlayan duygudur.

"İnsanların Tanrı'yla ve birbirleriyle birlik içinde olmaları" sözü, sık sık kötüye kullanılmasına alışmış oldukları için insanlara pek açık bir

ifade gibi gelmeyebilir. Oysa alabildiğine açık, anlaşılır bir sözdür bu. İnsanların Hıristiyan bilinci içinde birlikte olmaları fikri, belli bir grup insanın kısmi ve istisnai birliği yerine, ayrı gayrı gütmeden bütün insanların birliğini öngörür.

Sanat, doğası gereği insanları birleştirme özelliğine sahiptir. Her sanat, sanatçının aktardığı duyguyu alan insanların ruhlarını birbirine bağlar: İlkin, sanatçıyla onun aktardığı duyguyu alanın ruhları arasındaki bir birleşme söz konusudur burada, ikinci olarak da sanatçının aktardığı duyguyu alan bütün insanların kendi aralarındaki ruh birleşmeleri söz konusudur. Belli bir grup insanı kendi aralarında birleştiren Hıristiyanlık dışı sanat ise, gerçekleştirdiği bu birleştirme işlemiyle bu insanları öteki insanlardan ayırmış olur. Böylece de bu ayrıcalıklı, kısmi birleşme, insanların yalnızca birbirlerinden ayrılmalarına değil, çoğu kez birbirlerine düşman olmalarına da neden olur. Ulusal marşları, destanları ve anıtlarıyla yurtsever sanat böyledir; ikonaları, heykelleri, tören yürüyüşleri, ayin biçimleri, tapınaklarıyla kilise sanatı –mezhepler sanatı– da böyledir; askeri sanat böyledir; yalnızca varsılların, hiçbir iş yapmayıp başkalarını ezenlerin algılayabildiği şu zarif sanat –aslında sefahat sanatı– da böyledir. Geçmişte kalmış, Hıristiyanlık dışı bir sanattır bu ve belli bir grup insanı birleştirirken güttüğü tek amaç, onları öbür insanlardan bütünüyle ayırmak, hatta onlara düşman etmektir. Hıristiyan sanatı, hiç ayrımsız bütün insanları birleştiren sanattır; ya da insanların Tanrı'yla ve yakınlarıyla olan ilişkilerinde aynılık (farklı olmama) duygusu uyandıran sanattır; ya da insanlarda son derece yalın olmakla birlikte, Hıristiyanlığa ve hiç ayrımsız bütün insanlara aykırı düşmeyen ortak duygular uyandıran sanattır.

Günümüzün iyi Hıristiyan sanatı, biçimsel eksiklerinden ya da insanların ona yeterli dikkat ve özeni göstermemelerinden dolayı kimilerine anlaşılmaz gelebilir; ama bu sanat, bütün insanların onun tarafından aktarılan duyguları yaşayabilecekleri bir sanat olmak zorundadır. Bu sanat, bir bölük insanın, bir toplumsal katmanın, bir ulusun, bir mezhebin, kısacası yalnızca belli tür bir eğitimden geçmiş olanların ya da yalnızca soylu olanın, tüccar sınıfından olanın ya da Rus, Japon, Katolik, Budist vb. olanın algılayabileceği duyguları aktaran değil, bütün insanların alabileceği, algılayabileceği duyguları aktaran bir sanat olmalıdır. Günümüzde yalnızca böyle bir sanat iyi sanat olarak benimsenebilir, bütün öbür sanatlardan ayrılıp öne çıkabilir ve teşvik görebilir.

Hıristiyan sanatı –başka bir deyişle günümüzün sanatı– sözcüğün doğrudan anlamıyla, Katolik olmak zorundadır; yani bu sanat evrensel olmalı ve bütün insanları birleştirmelidir. Yalnızca iki tür duygu insanları birleştirebilir: Bunlardan ilki, Tanrı’nın evladı olma ve kardeşlik bilincinden kaynaklanan duygudur; ikincisi ise, neşe, sevecenlik, cesaret, canlılık, huzur vb. hiç ayrımsız herkesin anlayabileceği, gündelik hayata ilişkin, yalın duygulardır. Yalnızca bu iki tür duygu iyi içerikli bir sanata konu oluşturabilir.

Birbirine pek benzemiyor gibi görünen bu iki tür duygudan hareketle üretilen sanatın işleyişi bir ve aynıdır. Hepimizin Tanrı’nın evlatları ve hepimizin kardeş olduğumuz bilincinden kaynaklanan duygular, başka bir deyişle: Gerçeğin sarsılmazlığı, tanrısal iradeye boyun eğme, özveri, insana saygı duyma ve onu sevme gibi Hıristiyan din bilincinden kaynaklanan duygular ile bir şarkıdan ya da eğlenceli ve herkesçe anlaşılabilecek bir şakadan ya da dokunaklı

bir öyküden veya bir resimden, oyuncak bebekten duyulan neşe, sevecenlik dolu sıradan ve basit duygular... bu duyguların her ikisinin de yarattığı etki aynıdır: İnsanları sevgiyle birleştirmek. Bir arada olan insanlar kimi kez birbirlerine düşman olmasalar bile, ruh halleri ya da duygu durumları açısından birbirlerine karşı kayıtsız, yabancı olabilirler... derken, birden ya bir öykü, ya bir gösteri ya da resim, hatta bir bina, ama en çok ve ille de müzik, bir elektrik kıvılcımı gibi çakarak bu insanları birleştirir ve daha önce birbirlerine karşı kayıtsızlık, yabancılık, hatta düşmanlık duyan insanlar, tam bir birliktelik duygusuyla birbirlerine sevgi duymaya başlarlar. Kendisinin duyumsadığı bir şeyi bir başkasının da duyumsadığını bilmek herkesi sevindirir; yalnızca kendisiyle orada hazır bulunanlar arasında da değil, aynı izlenim, etkilenim, duygusal paylaşım içinde bulunan bütün insanlar arasındaki duygu ortaklığından duyulan bir sevinçtir bu, hatta bunun da ötesine geçerek, aynı duyguları yaşamış ama dünyamızdan göçüp gitmiş öbür dünya sakinleriyle ve dünyamızı şenlendirecek ve bizimle aynı duyguları paylaşacak gelecek kuşaklarla paylaşılan duygu ortaklığından duyulan gizemli bir sevinçtir. İşte böylesi bir etkiyi yaratabilecek iki sanat vardır: Bunlardan ilki Tanrı’ya ve insanlara duyduğumuz sevgiyi aktarmakta aracı olan ilahi sanat, öbürü bütün insanların ortaklaşa paylaştıkları en yalın duyguları aktaran gündelik (basit, sıradan) sanattır.

Günümüzün sanatıyla geçmişin sanatı arasındaki başlıca fark, insanların birliğini gerektiren dinsel bilince dayalı olması nedeniyle günümüzün Hıristiyan sanatının, insanları birleştirme yerine onları birbirinden ayıran, teklik, ayrıksılık duygusu veren her şeyi (sanatın içeriğini, konusunu oluşturan her şeyi) iyiden saymayıp, bunları içerik olarak kötü sanat içine sokarken; son derece önemsiz, basit, yalın

duyguları aktaran, ama hiç ayrımsız bütün insanlarca anlaşıldığı için insanları birleştiren ve daha önce ayrımına varılmayan, saygın bulunmayan evrensel sanatı iyi sanat sınıfına sokmasıdır.

Günümüzde iyi sanat olarak benimsenecek sanat elbette böylesi bir sanat olacaktır, çünkü günümüzün Hıristiyan bilincinin insanlığın önüne koyduğu hedefe yalnızca bu sanatın ulaştığı görülmektedir.

Hıristiyan sanatı insanlarda –Tanrı'ya duydukları sevgi yoluyla– ya onların daha çok birleşmelerini sağlayan, onları böyle bir birleşmeye hazır ve yetenekli hale getiren bir duygu uyandırır ya da gündelik yaşamın sevinç ve tasalarında zaten birleşmiş olduklarını gösteren bir duygu uyandırır. Bu nedenle de günümüzün Hıristiyan sanatı iki türe ayrılır:

1. İnsanın dünyadaki konumu ve Tanrı'yla ilişkisiyle bağıntılı dinsel bilinçten kaynaklanan duyguları aktaran sanat, yani dinsel sanat, 2. Gündelik yaşama ilişkin, dünyadaki bütün insanların anlayabileceği, algılayabileceği en sıradan, en yalın duyguları aktaran sanat, yani evrensel sanat. Günümüzde yalnızca bu iki sanat iyi sanat olarak kabul edilebilir.

Bu iki tür sanattan hem Tanrı'ya ve insanlara duyduğumuz olumlu duyguları, hem de sevginin ayaklar altına alınması karşısında duyulan öfke ve dehşetten kaynaklanan olumsuz duyguları aktaran dinsel sanat, kendini daha çok söz sanatlarında, kısmen de resim ve yontu sanatında gösterir. İkinci türü oluşturan ve herkesin anlayabileceği duyguları aktaran evrensel sanat ise, hem söz sanatlarında, hem de resim, yontu, dans, mimarlık gibi sanatlarda kendini gösterir; ama en fazla müzik sanatında rastlarız bu türe.

Bu iki tür sanatın her birine günümüzün sanatından örnekler vermem istenecek olursa, Tanrı'ya ve insanlara duyduğumuz sevgiden kaynaklanan dinsel sanatın söz sanatlarında ifadesini bulan en yüce örneği olarak Schiller'in Haydutlar'ını, daha yeni yapıtlardan V. Hugo'nun Les pauvres gens ve Misérables ile Dickens'ın öykü, uzun öykü ve romanlarından Tale of Two Cities, Chimes vb.ni; sonra Tom Amcanın Kulübesi'ni, Dostoyevski'nin özellikle Ölü Bir Evden Anılar'ını ve George Eliot'un Adam Bede'ini sayabilirim.

Yaşadığımız çağın resim sanatında bu türden, yani Tanrı'ya ve insanlara duyduğumuz Hıristiyan sevgi duygusunu doğrudan aktaran yapıtlar –özellikle de ünlü ressamların imzasını taşıyanlar– ne yazık ki hemen hiç yoktur. İncil'de yer alan tarihsel olayları, üstelik de büyük ayrıntı zenginliğiyle işleyen pek çok tablo vardır, ancak bunlar, üzerinde hep durduğumuz dinsel duyguyu aktarmaz, aktaramazlar, çünkü her şeyden önce ressamın kendisi o duygudan yoksundur. Değişik insanların kişisel duygularını aktaran pek çok tablo vardır. Ancak yüce özverileri, Hıristiyan sevgisini işleyen pek az resim vardır, bunların da çoğu fazla tanınmamış ressamların, henüz tamamlanmamış, çizim aşamasında kalmış yapıtlarıdır. Örneğin Kramski'nin çoğu tablo olmaya değer çizimlerinden biri böyledir: Savaştan dönen bir askeri birliğin görkemli geçit töreni betimlenmiştir resimde; askerlerin tören adımlarıyla önünde yürüdükleri evin balkonlu konuk odasını görürüz; kucağında bebek bulunan bir sütnine ve bir erkek çocuk balkondan askerlerin geçişini hayranlıkla izlemektedirler; yüzünü bir mendille kapamış anne ise konuk odasında, divanın kolluğuna yığılmış, hıçkıra hıçkıra ağlamaktadır. Langley'in sözünü ettiğim resmi de böyledir; Fransız ressam

Morlon'un, bir cankurtaran sandalının şiddetli bir fırtınada batmakta olan bir vapura yardım telaşını betimleyen resmi de böyledir. Çalışkan emekçilere sevecenlikle, saygıyla yaklaşan bu türden başka resimler de vardır. Millet'in resimleri –özellikle de Dinlenen Çapa İşçisi– Jules Breton, Lhermitte, Defregger vb.nin resimleri de bu kapsam içine sokulabilir. Tanrı ve insan sevgisinin ayaklar altına alınmasına duyulan öfke ve dehşeti betimleyen tablolara örnek olarak Gay'in Yargı Günü, Liezen Mayer'in Ölüm Fermanının İmzalanması'nı gösterebilirim. Ancak bu tür içine sokulabilecek resimlerin sayısı pek azdır, çünkü çoğu kez teknik ve estetik kaygılar duyguyu ikinci planda bırakmaktadır. Örneğin Gerom, Pollice Verso'sunda[107] izleyicilerin olup bitenler karşısında duydukları dehşetten çok, izlenen sahnenin güzelliğini yansıtmanın peşine düşmüştür. Yüksek sınıf ve tabakaların yeni sanatından bu ikinci tür içine girebilecek, gündelik yaşamı işleyen iyi evrensel sanat örneği vermek –özellikle de söz sanatları ve müzikte– çok daha zordur. Don Quijote gibi, Molière'in güldürüleri gibi, Dickens'ın Copperfield'ı ya da Pickwick'i gibi, Gogol'ün, Puşkin'in öyküleri ya da Maupassant'ın kimi yapıtları gibi, içerik yönünden bu tür içine sokulabilecek yapıtlar varsa da, aktardıkları duygunun ayrıksılığı, zaman ve yere ilişkin özel birtakım ayrıntılara boğulmuş olmaları ve en önemlisi, Güzel Yusuf'un Kıssası gibi evrensel eski sanat yapıtlarıyla karşılaştırıldıklarında sırıtıveren içerik sığlıkları nedeniyle bunların çoğu yalnızca o yapıtın yaratıldığı halk, hatta yalnızca o yapıtı yaratan yazarın mensubu olduğu özel çevre tarafından anlaşılabilecek yapıtlardır. Yusuf'u babalarından kıskanan kardeşlerinin onu tüccarlara satması; Pentefriev'in karısının delikanlıyı ayartmaya çalışması; yüksek makam ve mevkilere ulaşan

Yusuf’un, en sevdiği kardeşi Bünyamin de içinde olmak üzere bütün kardeşlerini bağışlaması... bütün bu duygular bir Rus köylüsü, Çinli, Afrikalı, genç, yaşlı, çocuk, eğitimli, eğitimsiz... herkesin anlayabileceği duygulardır; üstelik öykü öylesine tutumlulukla, öylesine ayrıntılardan arındırılarak yazılmıştır ki, öyküyü istediğiniz ülkeye, ortama aktarın, herkes tarafından anlaşılacak, herkesi etkileyecektir. Oysa ne Don Quijote’nin, ne –en evrensel ve bu nedenle de yeni sanatın en harika sanatçısı olmasına karşın– Molière’in kahramanlarının, ne de Pickwick’in ve arkadaşlarının aktardıkları duygular böyledir. Bunların duyguları bütün insanlarca paylaşılan ortak duygular değil, çok özel, ayrıksı duygulardır, o nedenle de okurlara geçmesini, aktarılmasını sağlamak için yazarlar bu duyguları yer ve zamanla ilgili bolca ayrıntıya bulayarak sunmuşlardır. Ne var ki, ayrıntı bolluğu bu öyküleri büsbütün ayrıksılaştırmakta, böylece de yazarın ortamına yabancı insanların öyküleri anlamaları iyice zorlaşmaktadır.

Yusuf’un öyküsünde, günümüzde yapılmakta olduğu gibi, Yusuf’un kanlı gömleği, Yakup’un evi ve giysileri, Pentefriev’in karısının takıp takıştırdıkları, üstündeki süslü giysileri, sol kolundaki bileziği düzeltir gibi yaparken “Gel bana” demesi gibi ayrıntıların verilmesine gerek duyulmamıştır; çünkü öyküdeki duygunun içeriği öyle güçlüdür ki, Yusuf’un ağlamak için bir başka odaya çekilmesi gibi en zorunlular dışında bütün ayrıntılar, duygunun aktarılmasına engel olacağı için gereksiz kalmaktadır. Bundan dolayı da bu öykü herkesçe anlaşılmakta, bütün halklardan, sınıflardan ve her yaştan insanı duygulandırmaktadır; gücünden bir şey yitirmeden günümüze dek ulaşmıştır ve herhalde daha binlerce yıl yaşamaya devam edecektir.

Peki, çağımızın en iyi romanlarından ayrıntıları çıkardığınızda geriye ne kalır?

Günümüzün söz sanatlarında evrenselliğin gerekirliklerini tümüyle yerine getiren bir yapıt gösterebilmek olanaksızdır. Bu gerekirlikleri yerine getirdikleri varsayılanların da çoğu realizm adı verilen –bana sorarsanız buna sanatta taşralılık demek daha doğru olur– bir hastalıkla maluldürler.

Söz sanatları için söylediğimiz her şey, yine aynı nedenlerle müzik için de geçerlidir. İçerik yoksulluğu, duygu, ezgi yoksulluğu nedeniyle çağımız bestecileri şaşılacak ölçüde boş, bomboş yapıtlar veriyorlar. Yarattıkları içeriksiz ezgilerin etkili olabilmesi için yeni müzisyenlerin, yazdıkları en önemsiz ezgileri, en küçük müzik cümlelerini bile, bir tek kendi ulusal havalarıyla da değil, üyesi oldukları özel çevrenin ya da bağlı oldukları müzik okulunun karmaşık modülasyonlarıyla sarıp sarmalayarak sunduklarına tanık oluyoruz... Ezgiler –her ezgi– bağımsızdır ve herkes tarafından anlaşılabilir; ancak belli bir armoniye bağlandığında ya da üzerine belli bir armoni yüklendiğinde o ezgi artık sadece kulağı söz konusu armoniye alışmış insanlar için anlaşılır bir ezgidir, başka bütün insanlar için –farklı uluslardan olanlar şurada dursun, kendilerini belli armonik formlara alıştırmış insanlardan farklı toplumsal çevrelere mensup kişiler için de– tümüyle anlaşılmaz, yabancı bir şey olur çıkar. Şiir gibi müzik de düzmece bir çevrede döner durur. Beş para etmez, çok özel, ayrıksı birtakım ezgiler daha çekici, etkileyici olabilmeleri için çeşitli armoni, ritim ve orkestrasyon numaralarıyla karmaşıklaştırıldıkça karmaşıklaştırılır, böylece büsbütün özelleşen, büsbütün ayrıksılaşan

ezgi evrensel olmak şurada dursun, ulusal bile olamaz, sonuçta da herkesin değil, özel bazı insanların anlayabildiği bir şey olur.

Kimi bestecilerin evrensel sanatın isterlerine yaklaşan marşlarıyla dans havaları dışında, yalnızca halk şarkıları –Rus halkından Çin halkına dek– bu isterleri tutturur; akademik müzikten ise gösterilebilecek pek az yapıt vardır: Bach'ın keman aryası, Chopin'in mi bemol majör noktürnü ile belki bir de Haydn, Mozart, Schubert, Beethoven ve Chopin'in kimi yapıtlarından seçilmiş on, on beş dolayında bölüm.[108] (Parçaların tümü değil, yalnız bazı bölümleri.)

Şiir ve müzik için söz konusu olan durum –düşünce yönünden zayıf yapıtları daha ilginç kılabilmek için, üzerinde inceden inceye çalışılmış birtakım zaman ve mekan ayrıntılarıyla bunların bezenmesi ve böylece bu yapıtların zaman ve yer yönünden ilginç kılınması, ancak bunun sonucu olarak da yapıtların evrenselliklerine zarar verilmesi– resim için de aynen geçerlidir; ancak yine de resimde öbür sanat dallarına göre evrensel Hıristiyan sanatının isterlerini yerine getiren, yani herkese ulaşabilen, herkesin anlayabileceği duyguları dile getiren daha çok yapıt gösterilebilir.

Resim ve yontu sanatlarında hayvan resimleri, manzara resimleri, herkesin kolayca anlayabileceği karikatürler ve her türden süslemeler vb. içerik olarak evrensel yapıtlardır. Resim ve yontuda bu türden yapıtlar pek çoktur (örneğin porselen bebekler), ancak bunlar, örneğin her türden süslemeler, ya sanat sayılmazlar ya da ikinci sınıf sanat olarak görülürler. Gerçekteyse, bu tür bütün yapıtlar –bize ne kadar entipüften gelse de, eğer sanatçının içten duygularını yansıtıyor ve bu duygu herkes tarafından anlaşılıyorsa– öz olarak gerçek ve iyi Hıristiyan yapıtlarıdır.

Süslemeleri iyi sanat yapıtı olarak kabul etmekle, korkarım, sanat yapıtında güzellik öğesini yadsıdığım, böylece de kendi kendimle çeliştiğim suçlaması yöneltilecektir. Ancak haklı bir suçlama olmayacaktır bu, çünkü her tür sanatsal süslemenin içeriğini güzellik değil, çizgi ve renklerin oluşturduğu bütünlük karşısında duyulan haz ve hayranlık duygusu oluşturur; sanatçının yaşadığı ve ondan izleyiciye geçen bir duygudur bu. Sanat nasıl idiyse öyle kalır ve bir insanın yaşadığı duygunun bir başkasına geçmesinden başka türlü gerçekleşmez. Göze hoş gelene hayran olmak, ondan haz duymak da bu duygular arasındadır. Göze hoş gelen nesneler, birkaç kişinin ya da birçok kişinin hoşuna gidebileceği gibi, herkesin hoşuna da gidebilir. Süslemelerin tümü çoğunlukla bu kategoriye girer. Çok ayrıksı bir yerin peyzajı, son derece özel bir *genre*[109] olarak herkesin hoşuna gitmeyebilir; ama yakut taşlı bir süslemeden Grek süslemelerine kadar bütün süslemeler herkes tarafından anlaşılabilir, herkeste aynı hayranlık duygusunu uyandırır, dolayısıyla da Hıristiyan toplumlarınca küçük görülen bu sanat dalı, resim ve yontu gibi iddialı sanat dallarından daha yüksek değer görmeyi hak etmektedir.

Yalnızca iki tür iyi Hıristiyan sanatı vardır. Bu iki tür içine girmeyen bütün öbür sanatlar, insanları birleştiren değil, birbirinden ayıran sanatlar olarak hiçbir şekilde teşvik edilmemeli, dışlanmalı, yadsınmalı, küçük görülmeli, kötü sanat olarak kabul edilmelidir. Söz sanatları içine giren ve kiliseyle ilgili duyguları aktaran, yurtseverlik duygularını aktaran, ayrıca varlıklı ve tembel sınıflara özgü, yalnızca bunlara özgü (örneğin aristokrat onuru, doygunluk, bıkkınlık, hüzün, kötümserlik, cinsellikten kaynaklanan incelikli ama sefih duygular gibi) çok özel ve ayrıksı duyguları aktaran ve halkın büyük

çoğunluğunca hiç anlaşılmayan bütün oyunlar, romanlar, şiirler vb. dışlanması gereken kötü sanatı oluştururlar.

Resim sanatında ise bütün sahte dinci, sahte yurtsever resimler kötü sanat örneğidir; tıpkı varlıklıların o ayrıksı, eğlenceli, bomboş yaşamlarının güzelliklerini betimleyen resimler gibi... tıpkı sembolik denilen resimler gibi –sembolün anlamı yalnızca belli bir çevrenin malumudur– ve en önemlisi de, tıpkı bütün galerileri, sergi salonlarını dolduran ve kösnüllüğü, kadın çıplaklığını işleyen iğrenç resimler gibi. Çağımız müziğinin de –oda müziğinden operaya, Beethoven'den Schumann, Berlioz, Liszt ve Wagner'e dek– kötü sanat içine sokulması gerekir; çünkü bu müzik içerik olarak, kendilerini bu yapmacık, ayrıksı ve karmaşık müziğin uyandırdığı hastalıklı hassasiyete göre eğitmiş olan insanların –yalnızca bunların– algılayabilecekleri duyguları aktaran bir müziktir.

"Yok artık, Dokuzuncu Senfoni de mi kötü sanat yapıtı?" diye haykıran öfkeli sesler geliyor kulağıma.

"Hem de kesinlikle!" diye yanıtlıyorum onları. Burada yazdığım her şey, bir sanat yapıtının değerini, artamını belirleyecek açık, belirgin, mantıklı bir ölçüt bulmaya yöneliktir. Ve insanın sıradan, basit duyularıyla, sağduyusuyla örtüşen bu ölçüt bize Beethoven'in Dokuzuncu Senfoni'sinin kesinlikle iyi bir sanat yapıtı olmadığını gösteriyor. Belirli sanat yapıtlarına ve onların yaratıcılarına hayranlık duymak üzere bir eğitimden geçmiş, bu hayranlık eğitimiyle zevkleri iğdiş olmuş kişiler böylesine ünlü bir yapıtı kötü olarak değerlendirmemi hiç kuşkusuz şaşkınlıkla karşılayacaklardır. Ne var ki aklın, sağduyunun işareti böyle ve bu konuda elden gelen hiçbir şey yoktur.

Evet, Beethoven’in Dokuzuncu Senfoni’si büyük bir yapıt olarak görülüyor. Bu yargıyı denetlemek için kendime öncelikle şunu soruyorum: Bu yapıt yüce bir din duygusu aktarıyor mu? Yapıtın böyle bir duygu aktarmakla hiç ilgisi olmadığı için soruya yanıtım olumsuzdur. Bu kez şunu soruyorum: Bu yapıt, yüce dinsel yapıtlar arasına giremese de, acaba çağımızın iyi sanat yapıtlarının sahip oldukları, örneğin bütün insanları aynı ortak duygu etrafında birleştirmek gibi özelliklere sahip mi ve evrensel Hıristiyan sanatının bir örneği olarak görülebilir mi? Bu soruya da yanıtım ister istemez olumsuz olmak zorunda, çünkü bu yapıtla aktarılan duyguların, bu karmaşık hipnotizmaya boyun eğmek için özel olarak eğitilmiş insanlardan başkasını birleştirdiğine tanık olmadığım gibi, anlaşılmazlık denizinde boğulup gitmiş kısacık bir iki bölümü dışında, bu uzun, karmaşık ve yapmacık yapıtı anlayabilecek bir insan topluluğunu da gözümün önüne getiremiyorum. O nedenle de elimde olmadan, bu yapıtın kötü sanata girdiğini kabul etmek zorundayım. Bu yapıtın ilginç bir yanı da senfoninin sonuna Schiller’in bir şiirinin eklenmiş olması; şiirde fazla açık ve belirgin olmamakla birlikte (Schiller yalnız sevinç, mutluluk duygusundan söz ediyor) insanları sevgiye çağıran, birleştiren bir duygu aktarılıyor. Bu şiir senfoninin en sonunda okunur, ancak şiirdeki düşünceye denk düşen bir müzik yoktur ortada, çünkü son derece özel, ayrıksı bir müziktir Dokuzuncu Senfoni ve bütün insanları birleştirmek yerine, bir kısım insanı ötekilerden ayırarak birleştirir.

Sanatın her dalından pek çok yapıt için (toplumumuzun yüksek sınıf ve tabakalarından insanların “büyük sanat” olarak benimsedikleri yapıtlardır bunların tümü) aynı değerlendirmede bulunma zorunluluğu vardır. Ünlü İlahi Komedya, Kudüs’ün

Kurtuluşu, Shakespeare ve Goethe’nin yapıtlarının çoğu, Rafaello’nun Değişim’i de içinde olmak üzere resimde mucize olarak nitelenen bütün tabloların ve benzerlerinin bu sağlam, sarsılmaz ölçütle değerlendirilmeleri gerekir. Ortaya sanat yapıtı diye sürülen şey ne olursa olsun ve insanlarca ne denli övgülere boğulmuş olursa olsun, biz bu yapıtın değerini belirleyebilmek için onun gerçek bir sanat yapıtı mı, yoksa yalnızca bir taklit mi olduğunu sormak zorundayız. Taşıdığı duyguyu küçük bir topluluğa da olsa aktarmayı başarmış yapıtı, salt bu ölçütü yerine getirmesinden dolayı sanat yapıtı olarak kabul ettiğimizde, bu kez herkesçe anlaşılabilirlik bağlamında şu sorunun yanıtını araştırmamız gerekir: Bu yapıt çağımızın din bilincine aykırı, çok özel, ayrıksı, dolayısıyla da kötü bir yapıt mıdır, yoksa insanları birleştiren, Hıristiyan sanatı kategorisine sokulacak bir yapıt mıdır? Söz konusu yapıtın gerçek Hıristiyan sanatı kategorisine girdiğini kabul ettiğimizde, bu kez de bu temel üzerinde, yapıtın Tanrı ve insan sevgisinden kaynaklanan bir duygu mu aktardığını, yoksa bütün insanları birleştiren sıradan, saf duygulara mı yer verdiğini sorarak alacağımız yanıta göre onu ya dinsel sanat ya da gündelik yaşama ilişkin evrensel sanat kategorisine sokmamız gerekir.

Toplumumuzda sanat yapıtı diye ortaya sürülen yığınla yapıt arasından gerçekten önemli, gerekli, ruhun gıdası olacak yapıtları seçmemiz ve onları çevremizi kuşatan bütün o zararlı, sanatımsı, taklit yapıtlardan ayırabilmemiz ancak böylesi bir sınamadan sonra olanaklı olacaktır. Zararlı sanatın mahvedici etkilerinden kendimizi koruyabilmemiz de, iyi ve güzel sanatın hem insanın, hem de insanlığın manevi hayatı için zorunlu sonuçlarından, nimetlerinden

yararlanabilmemiz de ancak böylelikle olanaklı olacaktır ki, iyi sanatın amacı da zaten bundan başka bir şey değildir.

XVII

İlerlemenin iki ayağından biridir sanat. İnsanoğlu, sözcükler aracılığıyla düşüncelerini, imgeler (sanat) aracılığıyla da duygularını iletir öteki insanlara; yalnızca şimdiyi değil, geçmişi ve geleceği de kapsayan bir iletişim söz konusudur burada. Bu ikili iletişim insanoğluna özgüdür; dolayısıyla da bunlardan birinin bile bozulması topluma zarar verir. İki farklı sonucu olur bunun: İlki, bozulan ayağın gerçekleştirmesi gereken işin toplumda yok olması; ikincisi de bozulan ayağın yarattığı zararlı etkiler. Bugün her iki sonucu da gözlemekteyiz bizim toplumumuzda. Sanat ayağının bozulması, toplumumuzun yüksek sınıf ve tabakalarını bu ayağın gerçekleştirmesi gereken etkinliklerden önemli ölçüde yoksun bırakmıştır. Toplumumuzda büyük ölçüde yaygınlık gösteren, insanları yalnızca eğlendirmeye ve yozlaştırmaya yönelik taklit sanat ile yüksek sanat olarak görülen değersiz, ayrıksı sanat, toplumumuzda çoğu kişinin gerçek sanat yapıtlarını anlama yetisine zarar vermiş, böylelikle de onları insanlığın bugüne dek yaşadığı –ve insandan insana ancak sanat yoluyla geçen– en yüce duyguları yaşama olanağından yoksun bırakmıştır.

İnsanoğlunun sanatta gerçekleştirdiği en güzel şeyler, sanattan etkilenme yetisini yitirmiş insanlara yabancılaşır ve bunların yerini ya sahte (taklit) sanat ya da onların gerçek sanat olarak benimsedikleri değersiz sanat alır. Günümüzde ve toplumumuzda insanlar, şiirde Baudelaire, Verlaine, Moréas, İbsen, Maetherlinck; resimde Monet,

Puvis de Chavannes, BurneJones, Stuck, Böcklin; müzikte Wagner, Liszt, Richard Strauss vb. vb. sanatçıların yapıtlarına hayranlık duyuyorlar ve bu insanlar artık en yüce sanattan da, en sade, yalın sanattan da anlama yetisine sahip değiller.

Yüksek sınıf ve tabakalar arasında, sanattan etkilenme yetisinin yitirilmesinin bir sonucu olarak insanlar sanatın yumuşatıcı, geliştirici etkilerinden yoksun olarak yetişir, eğitim görür ve yaşarlar; böylece de ne daha güzele ve kusursuza doğru ilerleyebilirler, ne de iyi insan olabilirler; tam tersine, nesnel (dışsal) gelişmişlik koşullarında daha yabanıl, kaba ve acımasız olurlar.

İlerlemenin olmazsa olmaz ayağı olan sanatın toplumumuzda etkisini yitirmiş olmasının yarattığı sonuç budur. Sapınç içine düşmüş sanatın yarattığı sonuçlarsa, hem çok daha ağır, hem çok daha fazladır.

Bu sonuçlardan ilk göze çarpan, yalnızca yararsız değil, çoğu kez zararlı da olan bir şey için harcanan muazzam emektir; bu da bir yana, gereksiz ve kötü bir şey uğruna paha biçilmez, telafisi olanaksız insan yaşamları harcanmaktadır. İşlevleri sefih birtakım düşünceleri yaymak olan sanat taklidi birtakım kitapları dizebilmek için gece gündüz –bazen günde on dört, on altı saat– çalışan, bu nedenle de kendileri için, aileleri için en zorunlu işleri yapmaya zamanları kalmayan ya da –çoğunlukla yine aynı sefih düşünceleri yayma işlevi taşıyan– tiyatrolarda, konser salonlarında, sergilerde, galerilerde sayıları milyonları bulan insanın ne büyük gerilim, ne büyük yoksunluklar içinde çalıştığını düşünmek bile korkunç geliyor insana! Ama en korkuncu, iyi ve güzel olan her şeyi yapabilecek yetenekte, canlı, hayat dolu çocukların küçücük yaşlarından

başlayarak ve günde sekiz, dokuz saat çalışarak, üstelik de on, on beş yıl boyunca yapmak zorunda oldukları işlerdir; bu çocukların kimi gam yapmak, kimi kol ve bacaklarını döndürmek, parmak uçlarında yürümek ya da bacağını başından yukarı kaldırmak, kimi solfej okumak, kimi zorlana zorlana şiir okumak, kimi büstlere ya da çıplak doğaya bakarak resim yapmak, kimi belli bir dönemin kurallarına göre kompozisyon yazmak zorundadır ve insan onuruna yakışmayan –çoğu kez yetişkin olduktan sonra da sürdürdükleri– bu işler uğruna çocuklar fiziksel ve zihinsel bütün güçlerini harcar, yaşamın anlamını yitirirler. Bacaklarını kaldırıp ayaklarını boyunlarının üstüne koyan küçük akrobatları izlemenin insanın yüreğini paramparça ettiği söylenir; iyi de, on yaşında konser veren bir çocuğu izlemek daha mı az yürek paralayıcıdır? Ya dokuz, on yaşlarında Latince dilbilgisindeki kuraldışılıkları ezberden sayan bir ortaokul öğrencisi? Bu çocuklar fiziksel ve zihinsel olarak bozulurlar, hatta ahlak olarak da bozulurlar ve sonuçta insanlar için gerçekten gerekli herhangi bir şeyi yapamaz hale gelirler. Toplumda varlıklıların eğlencesi olma rolünü üstlenen bu gençler, insanlık onurlarını da yitirirler ve kendilerinde övülme, alkışlanma tutkusu o denli gelişir ki, şöhretperestlik hastalığına yakalanırlar ve bütün ruhsal güçlerini bu tutkularını tatmine harcarlar. İşin en elem verici, kahredici yanı ise şudur: Sanat uğruna yaşamlarını mahveden bu insanlar, sanata herhangi bir katkıda bulunmadıkları gibi, tam tersine büyük zarar verirler. Akademilerde, liselerde, konservatuvarlarda taklit sanatın nasıl yapılacağını öğrenen bu insanlar giderek öyle yozlaşırlar ki, gerçek sanatı üretme yetilerini tümüyle yitirirler ve dünyamızı sayısız örneğiyle dolduran taklit, değimsiz ya da ahlaksız sanatın üstencileri

haline gelirler. Sanatta bozulmanın, yozlaşmanın ilk sonuçlarından biri budur.

İkinci sonuca gelince... Muazzam bir profesyonel sanatçı ordusu tarafından hazırlanan ve adına sanat yapıtları denilen eğlencelikler, günümüzün varsıllarına yalnızca doğadışı değil, insanlık dışı da bir yaşam sürme olanağı sağlıyor. Tembel, avare varsılların –onların özellikle de kadınlarının– doğadan, hayvanlardan uzak, yapay ortamlarda, gelişmemiş, güdük kalmış ya da tam tersine jimnastikle aşırı geliştirilmiş kaslarla, iyice azalmış yaşam enerjisiyle vb. yaşamaları, sanat adı verilen eğlencelikler bu insanların dikkatlerini yaşamlarının ne denli anlamsız olduğundan uzaklaştırmasa, tümden olanaksız olurdu; varsılları sıkıntıdan patlamaktan sanat kurtarıyor. Bu insanların yaşamlarından tiyatroları, konserleri, sergileri, piyano çalmayı, romansları, romanları... kısacası onların çok incelikli, estetik, bu nedenle de yararlı uğraşlar olarak gördükleri bütün bu etkinlikleri çıkarıp alın; şu kendilerine sanat koruyucusu denilen, tablolar satın alan, müzisyenleri koruyan, yazar çizerlerle oturup kalkan insanların elinden sanat koruyuculuğu denilen, onları ayakta tutan o çok önemli işlevlerini koparıp alın, hiçbiri yaşamını sürdüremeyecek, nasıl bir anlamsız, ahlaksız yaşam sürmekte olduklarının bilincine vararak, hepsi can sıkıntısından telef olup gidecektir. Bu insanların ne denli anlamsız ve acımasız, hatta doğaya bile aykırı bir yaşam sürmekte olduklarını fark etmeden yaşayabilmelerini sağlayan tek şey, kendi aralarında sanat diye adlandırdıkları uğraşlardır. Sanatta bozulmanın, yozlaşmanın ilkinden daha az önemli sayılamayacak ikinci sonucu da budur işte: Varsılların sahte, iğreti yaşamlarını sürdürülebilir kılmak, ona destek olmak.

Sanatın bozulmasının üçüncü sonucu, çocuklarda ve sıradan halk kesimlerinde yarattığı kavram kargaşasıdır. İçinde yaşadığımız toplumun sahte kuramlarıyla bozulmamış insanlar, yani çalışan halk ve çocuklar arasında kimlere, niçin saygı duyulacağı, kimlerin, niçin övüleceğine ilişkin kesinleşmiş yargılar vardır. Sıradan halk kesimleriyle çocukların gözünde övgünün olsun, yerginin olsun temelini oluşturan şey maddi ve manevi güçtür; maddi güç (Herkül, destan kahramanları, fatihler) ve manevi güç (insanlar uğruna krallığını ve ailesini bırakan SakiaMuni, inandığı gerçekler uğruna çarmıha gerilmeyi göze alan İsa ve bütün öteki azizler, ermişler, çilekeşler), bunlar sıradan halk ve çocuklar için anlaşılır şeylerdir. Onlar maddi güce saygı göstermek gerektiğini iyi bilirler, çünkü maddi güç karşısındakini buna zorlar. Bozulmamış bir insan iyiliğin gücüne –manevi güce– saygı göstermezlik edemez, çünkü o zaten bütün ruhsal varlığıyla bu güce doğru yönelmiştir. Derken birdenbire bu insanlar, sıradan halk ve çocuklar, maddi ve manevi güçlerinden dolayı saygı duyulan, övülen, ödüllendirilen insanların yanı sıra, salt güzel şarkı söyledikleri, dans ettikleri, şiir düzdükleri için, üstelik de gücün ve iyiliğin kahramanlarından daha çok saygı gören, övülen, ödüllendirilen birilerinin daha bulunduğunu, ayrıca da bunların paraya para demediklerini görür ve apışır kalırlar.

Puşkin’in ölümünden elli yıl sonra hem şiirlerinin ucuz baskıları halk arasında dolaşmaya başlamıştı, hem de ozanın Moskova’da bir anıtını dikmişlerdi. Bu anıt dolayısıyla onlarca köylüden, Puşkin’in böylesine onurlandırılmasının nedenini soran mektuplar aldım. Yine o sıralarda okur yazarlığı da olan Saratovlu bir esnaf ziyaretime geldi; bu anıt dolayısıyla adamın kafası öyle karışmıştı ki, Bay

Puşkin’in “heykel”inin dikilmesine katkıda bulunan din adamlarına teessüflerini bildirmek için Moskova’ya gidiyordu.

Gerçekten de bir an durup, bulunduğu uzak kente, kasabaya ulaşan gazetelerden ya da kulaktan kulağa yayılan söylentilerden, Rusya’nın en önemli insanlarının, din büyüklerinin, yöneticilerin toplanıp görkemli bir törenle adamcağızın o güne dek adını bile duymadığı, Rusya’nın velinimeti, övüncü, Puşkin adlı yüceler yücesi birinin anıtını açtıklarını öğrenen böyle bir vatandaşın durumunu düşünün. Gazetelerin ağız birliği etmişçesine yazdıklarından ya da kulağına çalınanlardan şöyle bir çıkarsamada bulunacaktır doğallıkla bu vatandaş: Böylesine onurlandırılan biri ya olağanüstü bir şeyler gerçekleştirmiştir, ya fiziksel olarak çok güçlüdür ya da çok iyi bir insandır. Ve hemen Puşkin’in kim olduğunu, neler yapıp eylediğini öğrenmeye girişecektir. Puşkin’in bir destan kahramanı ya da muzaffer bir komutan olmayıp yalnızca özel bir insan, bir ozan olduğunu öğrenince de, bu Puşkin kutsal bir insan, bir iyilik yayıcısı olmalı diyecek ve bir an önce onun yazdıklarını ve yaşamını öğrenmeye çalışacaktır. Şimdi, bu vatandaşın Puşkin’in bir düelloda –yani bir başkasını öldürmek için tutuştuğu ikili kavgada– ölmüş, tek yaptığı iş açık saçık aşk şiirleri yazmak olan, gayri ciddi, havai biri olduğunu öğrendiğinde ne hale düşeceğini bir gözünüzün önüne getirin.

Destan kahramanlarının, Büyük İskender’in, Cengiz Han’ın ya da Napolyon’un büyük insanlar olduğunu kolayca anlar bu vatandaş, çünkü bunların her birinin onu ve onun gibi daha binlerce insanı mahvedebileceklerini bilir; Buda’nın, Sokrates’in ve İsa’nın da büyük insanlar olduğunu anlar, çünkü kendisinin ve bütün öteki insanların

onlar gibi olmaları gerektiğini bilir, duyumsar; ama kadınlara duyduğu aşk üzerine şiirler yazan birinin neden büyük insan sayıldığını anlayamaz.

Aynı durum, Baudelaire'in Fleurs du mal'ini okuyan –ya da kendisine şiirin içeriği açıklanan– ve bu arada tıpkı Meryem Ana heykeli diker gibi Baudelaire'in heykelinin dikildiğini öğrenen her Bröton ya da Norman köylüsü de hayretler içinde kalmış olsa gerektir. Hele hele Verlaine'in sürdüğü acınası sefih yaşamı öğrendiğinde ve onun şiir diye yazdıklarını okuduğunda köylüceğizin şaşkınlıktan dili tutulmuştur. Halktan birinin, Patti ya da Taglioni'ye bir sezon için 100.000 kağıt ödendiğini ya da tek bir resmi bu kadar eden ressamlar olduğunu, aşk sahneleriyle dolu romanlar yazanlarınsa bundan da çok kazandığını öğrendiğinde düşeceği durumun ne kadar içler acısı olacağı kolayca kestirilebilir.

Aynı durum çocuklar için de geçerli. Ben bu apışma, şaşıp kalma evresini nasıl atlattığımı ve sanatçıların tıpkı destan kahramanları ya da azizler, çilekeşler denli övülmeleriyle nasıl uzlaştığımı, bunu kendime nasıl kabul ettirdiğimi iyi anımsıyorum: Zihnimde manevi değerlerin önemini, anlamını düşürüp, sanat yapıtlarının doğal olmayan, sahte önem ve anlamlarını abartarak üstesinden gelmiştim bunun. Sanatçılara bol keseden onur payeleri, ödüller, unvanlar dağıtıldığını gören her çocuk, halktan her insan, benzer ruhsal süreçlerden geçer. Toplumumuzda sanata yanlış bakışın üçüncü sonucu da budur.

Toplumumuzun sanata bakışındaki çarpıklığın dördüncü sonucunu ise, güzellikiyilik çelişkisiyle her gün daha sık karşılaşan yüksek sınıftan insanların, güzellik idealini en yüce ideal yerine koymaları,

böylelikle de kendilerini ahlaki zorunluluklardan bağışık görmeleri oluşturmaktadır. Bu insanlar rolleri çarpıtarak, hizmetinde oldukları sanatın ne denli geri olduğu gerçeğini kabul edecek yerde, maneviyatı, ahlakı, kendilerinin bulunduğunu varsaydıkları yüksek düzeye erişmiş insanlar için hiçbir önemi ve işlevi olmayan, geri, ilkel bir kurum olarak görmektedirler.

Sanata bakışımızdaki çarpıklığın bu sonucu toplumumuzda nicedir kendini göstermekteydi; ama son zamanlarda bu görüşün peygamberliğine soyunan Nietzsche ve onun izleyicileriyle, bunların hınk deyicisi dekadanlar ve İngiliz estetikçileri tarafından pek bir küstahça dile getirilmeye başlanmıştır bu görüş. Oscar Wilde benzeri dekadan ve estetler, yapıtlarında açıkça ahlakı yadsımakta, kendi sefih yaşam biçimlerine övgüler düzmektedirler.

Bu sanat, ortaya çıkmasına da kısmen katkıda bulunduğu bir felsefeyle önemli ölçüde örtüşür. Bu yakınlarda Amerika'dan bir kitap geçti elime: The Survival of the Fittest: Philosophy of Power. 1897 by Ragnar Redbeard, Chicago, 1896. Yayıncının da önsözde belirttiği gibi, kitapta özetle şunlar anlatılmaktadır: İyiyi, Yahudi peygamberlerin ve ağlayan (*weeping*) Mesih'in sahte felsefeleriyle değerlendirmeye kalkmak çılgınlıktan başka bir şey değildir. Hak, öğretilerden değil, iktidardan doğar. Sana yapılmasını istemediğin şeyi sen de başkasına yapma diyen bütün yasaların, buyrukların, öğütlerin ve öğretilerin kendi başlarına hiçbir önemleri yoktur; onları önemli, güçlü kılan şey kırbaç, kılıç ve zindandır. Gerçekten özgür bir insan, dünyevi ya da ilahi hiçbir buyruğa uymak zorunda olmayan insandır. Boyun eğme, yozlaşma belirtisidir; boyun eğmeme ise, kahramanlık. İnsanlar, düşmanlarınca uydurulmuş söylenceleri

umursamamalıdır. Bütün dünya kaygan bir savaş alanıdır. Yenilenin sömürülmesi, eziyet görmesi ve aşağılanması, ideal adaletin gereğidir. Özgür ve yürekli olan biri bütün dünyayı ele geçirebilir. O yüzden de, hayat, toprak, aşk, kadınlar, iktidar, altın uğruna hiç bitmeyen savaşlar olacaktır, olmak zorundadır. (Birkaç yıl önce ünlü ve zarif akademisyen Vogüé de benzeri şeyler söylemişti.) Yeryüzü bütün hazineleriyle “cesur insan için bir ganimet alanı”dır.

Sanatçının Nietzsche’den bağımsız olarak –ve kendi de farkında olmadan– yeni sanatçılarca yayılmaya çalışılan sonuçlara ulaştığı görülüyor.

Öğreti biçiminde sunulduğunda oldukça ürkütücü geliyor insana bu düşünceler. Gerçekteyse, güzelin hizmetindeki sanatın ulaşmak istediği ideali, hedefi dile getiren şeylerdir bunların tümü. Bizim yüksek sınıfların sanatı, insanlarda “üstün insan” idealini geliştirmeye çalışırken, gerçekte Stenka Razinlerin, Cengiz Hanların, Robert Macairelerin, Napolyonların ve onların hempalarının ideallerini yaymaya, yerleştirmeye çalışmaktadır.

İdeallerdeki bu yer değişimi, yani ahlak idealinin yerine güzellik, bir başka deyişle haz idealinin geçirilmesi, sanattaki yozlaşmanın toplumumuzda yol açtığı dördüncü korkunç sonuçtur. Bu yoz sanatın geniş halk yığınları arasında yaygınlık kazanması durumunda –ki usuldan yayılmaya başladı bile– insanlığın başına neler gelebileceğini düşünmek dahi korkunç.

Toplumumuzun Avrupai kesiminde –yüksek sınıflarda– gelişen sanatın beşinci ve en önemli sonucu ise, insanoğlu için

düşünülebilecek en kötü, en zararlı duyguları (yurt sevgisine ilişkin kör inançlarla, şehvet duygularını) yayarak toplumu yozlaştırmasıdır.

Dikkatle baktığınızda halk yığınlarındaki cehaletin genel olarak düşündüğümüzün tersine, okul ya da kitaplık eksikliğinden değil, kiliseye ya da yurt sevgisine ilişkin kör inançlardan kaynaklandığını görürsünüz; bütün sanat kolları tarafından dur durak bilmeksizin üretilen kör inançlara gömülmüştür halk boğazına dek. Kiliseye ilişkin kör inançlar şunlardır: dualar, ilahiler, resimler, yontular, ikonalar, şarkılar, orglar, mimari ve tiyatro. (Evet, ayinler sırasında dramatik sanatlardan yararlanılarak resmen tiyatro yapıldığı da olur.) Yurtseverliğe ilişkin kör inançlar ise şunlardır: daha ilkokullarda öğretilmeye başlanan şiirler, öyküler, marşlar ile görkemli resmi geçitler, resmi kabuller, askerliği yücelten resimler ve anıtlar.

Bütün sanat dalları dur durak bilmeksizin halkı din ve yurt sevgisine ilişkin olarak sersemletmemiş, öfke ve kin duygularına gömmemiş olsaydı, yığınlar çoktan gerçek aydınlığa kavuşmuş olacaklardı. Üstelik sanatın yozlaştırıcı etkisi yalnız kiliseyle ve yurtseverlikle de sınırlı değildir.

Günümüzde sanatın insanları cinsellik gibi toplumsal yaşamın en önemli alanlarından birinde yozlaştıran başlıca etken olduğu görülmektedir. Cinsel tutkulardaki sınır tanımazlığın ne büyük ruhsal ve bedensel acılara mal olduğunu, bu uğurda ne inanılmaz çabaların heba olup gittiğini herkes kendisinden, ana babalar da çocuklarından bilir.

Çıkış nedeni cinsel tutkulardaki sınır tanımazlık olan Troya savaşından tutun da, her gün gazetelerde yer alan aşk intiharlarına

ya da cinayetlerine kadar, dünya kuruldu kurulalı insanoğlunun içinde debelenip durduğu acılardaki en büyük pay hep bu cinsel kudurmuşluğundur.

Çok küçük bir istisnayla, gerçek ya da sahte bütün sanatlar, bütün çeşitlilikleriyle her türden cinsel aşkı tasvir, tahrik ve teşvik etmeye adamışlardır kendilerini. Edebiyatımızı baştan aşağı istila etmiş olan en incesinden, en kabasına dek aşk ve cinsel tutku tasvirleriyle dolu şu mahut romanları anımsadığınızda... Çıplak kadın bedenlerini işleyen resimleri, yontuları, ilan ve reklam panolarını kaplayan iğrençlikleri düşündüğünüzde... toplumsal yaşamımızın her alanını, her yanı kaplamış olan operaları, operetleri, aşk şarkılarını vb. düşündüğünüzde ister istemez, toplumumuzda bugün geçerli olan sanatın tek bir hedefinin bulunduğunu, o hedefin de ahlaksızlığı en geniş ölçüde yaymak olduğunu görürsünüz.

Toplumumuzu bugün kemirmekte olan sanatta bozulmanın yol açtığı sorunların belli başlıları, bunlar. Toplumumuzda sanat diye adlandırılan şeyin insanlarımızın ileri gitmesine en ufak bir katkıda bulunmak şurada dursun, tam tersine, toplumsal hayatımızın iyileşmesinin karşısındaki en büyük engel olduğu görülmektedir.

O bakımdan sanat etkinlikleriyle ilgisi olmayan, dolayısıyla ülkemizde bugün geçerli olan sanatla çıkar ilişkisi içinde bulunmayan herkesin kafasına ister istemez takılacak olan ve benim de bu kitabın en başında sorduğum, "Adına sanat denilen, toplumun bir avuç kesiminin ulaşabildiği etkinlik, uğruna heba edilen onca şeye, maddi ve manevi onca özveriye, hatta uğrunda yitirilen onca insan canına değer mi?" sorusunun yanıtı doğallıkla şu olacaktır: "Hayır, böyle bir şey doğru değildir, adil de değildir, böyle şey olamaz!" Sağduyunun

ve çarpıtılmamış, sakatlanmamış ahlak duygusunun vereceği yanıt budur. Aramızda sanat diye adlandırdığımız şey uğruna özverilerde bulunmak, kurbanlar vermek şurada dursun, daha güzel bir yaşam sürmek isteyen herkes, var gücüyle bu sanatı yok etmek için çaba göstermelidir; çünkü o, insanlığın içini karartan, ona zarar veren kötülüklerin en acımasız olanıdır. Hıristiyan uygarlığımız için hangisi daha iyi olurdu: Sanat adı verilen şeyden, yanlışları ve barındırdığı bütün iyi yanlarıyla hepten yoksun kalmak mı, yoksa gelişmesi için ona destek olmayı sürdürmek ya da bugünkü haliyle varlığının sürmesine göz yummak mı? Böyle bir soruyla karşı karşıya kalmış olsaydık, her aklı başında ve ahlaklı insanın bu soruya da vereceği yanıt, Platon'un Devlet'inde sunulan ya da Hıristiyan ve Müslüman din bilginlerince getirilen yanıtın aynısı olurdu; yani: "Sanatın hiç olmaması, bugün sanat diye yürütülmekte olan ahlaksızlığın ve sanat öykünmeciliğinin sürüp gitmesinden çok daha iyidir!" Bereket versin ne kimse böyle bir sorunun muhatabıdır, ne de soruya öyle ya da böyle bir yanıt verme zorunluluğu söz konusudur. Konumumuz gereği hayatta karşılaştığımız ya da iç içe olduğumuz durumların önem ve anlamını kavramak gibi bir olanağa sahip bulunan biz eğitimliler de, insanların yapabildikleri her şeyi yapabilmeliyiz, yapmalıyız: İçinde bulunduğumuz yanılgıları, yanlışları görmeli, inat edip ayak diremeksizin onlardan kurtulmanın yollarını aramalıyız.

XVIII

Toplumumuzda sanatın içine düştüğü sahteliğin nedeni, Hıristiyan öğretisine, kilise gerçeğine inançlarını yitiren yüksek sınıfların, Hıristiyan öğretisini, insanların Tanrı'nın oğlu, birbirlerininse kardeşi oldukları şeklindeki en temel, gerçek ilkesiyle benimseyememeleri,

inançsız bir şekilde yaşamaları ve bu inanç boşluğunu kiminin ikiyüzlülükle, kilise inancının saçmalıklarına inanıyormuş gibi gözükerek; kiminin inançsızlığını gözü kara bir şekilde haykırarak; kiminin pek inceltilmiş, rafine bir kuşkuculukla, kiminin ise eski Yunan'a dönerek (güzele tapınma, bencilliği din düzeyine yüceltme vb.) doldurmaya çalışmalarıdır.

Hastalığın nedeni, İsa öğretisinin gerçek anlamıyla (yani hiç eksiksiz, bütünüyle) benimsenmemiş olmasıdır. Dolayısıyla hastalıktan kurtulmanın yolu da tektir: Bu öğretiyi eksiksiz benimsemek. Günümüzde bu öğretiyi eksiksiz benimsemek yalnız mümkün değil, zorunludur da. İster Katolik olsun, ister Protestan, çağının bilgi düzeyine ulaşmış hiç kimse, günümüzde artık babaoğulkutsal ruh, İsaTanrı, günahların kefareti vb. kilise dogmalarına inandığını söyleyemez; tanrısız ya da skeptik olmayı ya da eski çağlardaki gibi güzele ve bencilliğe tapınmayı yeterli bulamaz; en önemlisi de günümüzde kimsenin artık İsa öğretisinin gerçek anlamını bilmediğimizi söyleyebilmesi mümkün değildir. Çünkü bu öğretinin anlamı çağımızda her insan için ulaşılabilir bir nitelik almakla kalmamış, günümüzün insanının bütün yaşamına egemen de olmuştur, öyle ki, bilinçli ya da bilinçsiz, bu öğretinin ruhu yönetmekte, yönlendirmektedir yaşamlarımızı.

Hıristiyan dünyasında insanın bu âlemdeki görevine, varlık nedenine ilişkin olarak birbirinden çok farklı biçimsel açıklamalar getirilmiştir. Kimi, şu ya da bu anlamda insanlığın ilerleyişini gerçekleştirmektir bu görev, demiştir; kimi, sosyalist devlet ya da komünal bir yapılanma içinde bütün insanların birleşmesini sağlamaktır, demiştir; bu görevi evrensel bir federal yapıyı

gerçekleştirmek olarak görenler çıktığı gibi, fantastik İsa ile birleşmeyi ya da insanlığın tek bir evrensel kilise çatısı altında birleşmesini sağlamak olarak görenler de çıkmıştır. İnsanoğlunun varlık nedenine, dünyadaki görevine getirilen açıklamalar ne denli farklı olursa olsun, günümüzde herkesin üzerinde birleştiği bir şey varsa, o da şudur: İnsanoğlu, hayatın ona sunabileceği maddi nimetlere ve ulaşabileceği en yüksek refah düzeyine, ancak kendi arasında birleştiğinde erişebilecektir.

Bizim yüksek sınıflar –varlıklı, bilgili, kültürlü insanlar olarak– kendilerini işçilerden, yoksullardan, cahil insanlardan farklı görür, onlardan uzak durmayı görevleri bilirler ve ayrıcalıklarının sürüp gitmesini sağlayacak dünya görüşleri geliştirmeye çalışırlar kendilerine: Kimi antik çağ ideallerine doğru tarih içinde yol alırken, kimi gizemciliğe, kimi Ellenciliğe, kimi de üstüninsancılığa döner yüzünü. Oysa isteseler de, istemeseler de kabul etmek zorunda oldukları bir gerçek vardır, yaşamın her alanında durmaksızın kendini doğrulatan bir gerçek: İnsanoğlu gönenç ve esenliğe ancak bütün insanların kardeşliğiyle ulaşacaktır.

Bu gerçek, bir yandan telgraf, telefon, basınyayın araçlarının gelişmesi ve dünya nimetlerinin gitgide daha fazla insan için ulaşılabilir olması yoluyla kendiliğinden; bir yandan da çağımızın en güzel sanat yapıtları aracılığıyla bilginin, gerçeklerin yayılması, insanların kardeşliği idealinin dile getirilmesi ve insanları birbirinden ayıran kör inançların yıkılması yoluyla bilinçli olarak sürekli doğrulanmakta, onaylanmaktadır.

Sanat, insan yaşamının manevi donanımıdır ve onu yok edebilmek olanaksızdır; bu nedenle de insanlığın yaşadığı ve yaşattığı din

idealini gizlemek, üzerini örtmek için bizim yüksek sınıfların gösterdikleri bütün çabalara karşın, bu ideal insanlar tarafından gitgide daha çok benimsenmekte ve bizim yozlaşmış toplumsal hayatımızda dahi bilimiyle, sanatıyla gitgide daha sık ifadesini bulmaktadır. Yüzyılımızın başından bu yana, edebiyatta olsun, resimde olsun, gerçek Hıristiyan ruhunun damgasını taşıyan dinsel sanat yapıtlarını gitgide daha sık görmeye başladık; tıpkı gündelik yaşamı dile getiren, herkesin kolayca anladığı halk yapıtları gibi yaygınlık kazanmaya başladı bunlar da. Çünkü sanatın kendisi zamanımızın gerçek idealini bilmekte ve kendisi ona doğru atılmaktadır. Çağımızın en güzel yapıtları (edebiyatta Dickens, Hugo, Dostoyevski; resimde Millet, Bastien Lepage, Jules Breton, Lhermitte vd.) insanları bir yandan birlik, kardeşlik duygularına doğru yönlendirirken; bir yandan da yalnızca yüksek tabaka üyelerine özgü duyguları değil, istisnasız bütün insanları birleştirebilecek duyguları aktarmaktadırlar. Bu tür yapıtların sayıları şimdilik az, ancak bunlara gereksinim duyulduğu artık itiraf ediliyor. Öte yandan, son zamanlarda halkın tümüne seslenen kitap, resim, konser, tiyatro girişimlerine gitgide daha sık rastlar olduk. Bütün bunlara karşın, kuşkusuz, olmamız gereken noktanın henüz çok uzağındayız; yine de kendine özgü doğrultusuna kavuşabilmek için sanatın kendiliğinden atılım yaptığı yön artık herkes tarafından apaçık görülmektedir.

Gerek toplumsal, gerekse bireysel yaşamın amacı olarak insanların birleşmesini gören çağımız din bilinci kendini apaçık ortaya koymuş bulunmaktadır; dolayısıyla günümüzde insanlara düşen tek şey, sanatın hedefi olarak hazzı gören sahte güzellik

kuramını bir yana bırakmaktır; o zaman din bilinci doğal olarak günümüzün sanatının tek yönlendiricisi, yöneticisi olacaktır.

Çağımızda insanların yaşamlarını, onlar bilincinde olmadan yönlendirmekte olan din, insanlar tarafından bilinçli olarak benimsendiğinde, sanatın yüksek ve alçak sınıflar sanatı olarak bölünmesi kendiliğinden ve derhal sona erecek ve bunun yerini herkese kardeşçe seslenen, ortak bir sanat alacaktır. O zaman da, doğal olarak önce çağımızın din bilinciyle bağdaşmayan, insanları birleştirmek yerine ayıran sanat, sonra da bugün kendisine hiç hak etmediği bir şekilde önem verilmekte olan o beş para etmez seçkin sanat bir köşeye atılacaktır.

Bu gerçekleştiği anda, sanat şu ana dek olageldiği şeyden bambaşka bir şeye dönüşecek ve artık kabalığın ve sefahatin değil, –bugüne dek olduğu ve bundan böyle de olması gerektiği gibi– insanların kardeşçe birlik ve esenliğinin aracı olacaktır.

Ne kadar acı olsa da kabul etmek zorundayız ki, mensubu olduğumuz yüksek çevrenin sanatının durumu, salt ana olması için kendisine bahşedilmiş dişilik çekiciliğini, haz düşkünlerine satan kadınların durumuna benziyor.

Evet, bizim çevremizin bugünkü sanatı günahkâr kadınlara benzemeye başladı. En küçük bir yanlışlık yok bu benzetmede: Bizim çevremizin sanatı da tıpkı günahkâr kadınlar gibi her zaman süslü, takıp takıştırmış; her zaman satılık, baştan çıkarıcı ve mahvedici.

Gerçek sanat yapıtının sanatçı yüreğinde gövermesi öyle sık rastlanan olaylardan değildir; bir kadının gebeliği gibi, rahimde

gelişen bebek gibi, içinde bulunulan yaşamı önceleyen özel bir yaşamın ürünüdür o. Taklit sanat ise, işin usta ve zanaatçılarınca önü arkası düşünülmeden, dur durak bilmeksizin üretilen sanattır (yeter ki tüketicisi olsun).

Gerçek sanat, kocası tarafından sevilen bir kadına benzer; süslenip püslenmeye gereksinim duymaz; taklit sanat ise fahişeler gibi sürüp sürüştürmek, takıp takıştırmak zorundadır.

Gerçek sanatın ortaya çıkış nedeni, sanatçının biriken duygularını dile getirmek için duyduğu içsel gereksinimdir; tıpkı bir ananın gebeliğinin nedeninin sevgi olması gibi. Taklit sanatın nedeni ise, tıpkı fahişelerinki gibi maddi çıkardır.

Gerçek sanatın sonucu, yaşama yeni duygular katmaktır; tıpkı bir kadının sevgisinin sonucunun hayata yeni bir insan yavrusu getirmek olması gibi. Taklit sanatın yarattığı sonuçlar ise, insanlarda kokuşma, manevi güçlerde zayıflama ve bedensel hazlarda doyumsuzluktur.

Günümüzün insanının, özellikle de bizim çevreden olanların, karşı karşıya bulunulan ahlaksız, kösnül, kokuşmuş sanatın iğrenç selinden kendilerini koruyabilmeleri için anlamaları gereken şey budur işte.

XIX

Geleceğin sanatından söz ediyor insanlar; geleceğin sanatı sözüyle toplumda belli bir sınıfın, seçkinlerin günümüzde yüksek sanat olarak nitelenen sanatından evrilmiş çok özel, incelikli, yepyeni bir sanatı kastederek. Ama geleceğin böyle bir “yeni sanat”ı olamaz,

olmayacaktır da. Hıristiyan dünyasının üst sınıfınca yaratılan ayrıksı sanat –şu bizim seçkin sanat yani– artık bir çıkmaz sokaktadır. Bu sanatın bugüne dek izleyegeldiği yoldan gidebileceği bir yer yoktur. Sanatın en temel isterini (yani onun din bilincinin yönlendiriciliğinde olması gereğini) yerine getirmeyen bu sanat gitgide daha da ayrıksılaşmış, bunun sonucu olarak gitgide daha da yozlaşmış ve sonuçta bir hiç olmuştur. Geleceğin sanatı, yani gelecekte gerçekten var olacak sanat kesinlikle bugünkü sanatın devamı olmayacak, üst sınıfların sanatıyla hiçbir ortak yanı olmayan bambaşka ve yepyeni temeller üzerinde yükselecektir.

Geleceğin sanatı, başka bir deyişle insanlar arasında yayılmış onca sanat arasından ayrışacak özel sanat, bugün olduğu gibi yalnızca varlıklı sınıflara seslenen duyguların aktarımını gerçekleştirmeyecek, çağımız insanına gereksindiği en yüce din bilincini aktaracaktır. İnsanlara kardeşçe birlik duyguları aktaran, bütün insanların birleşmesini sağlayacak ortak insanlık değerleri aktaran yapıtlar, yalnızca bu yapıtlar sanat yapıtı sayılacaktır. Öbür sanatlardan ayrılıp öne çıkacak, onaylanacak, teşvik görecek, yaygınlık kazanacak sanat yalnızca bu sanat olacaktır. İnsanların geçmişte yaşamış oldukları geri şeylerden, dinsel öğretilerden kaynaklanan ve kiliseyi, yurtseverliği, zevk ve sefa düşkünlüğünü konu alan; batıl korkular, gurur, kibir, kösnüllük, kahramanlara hayranlık gibi duyguları yayan, kendi halkına karşı özel, ayrıksı sevgi besleyen sanat ise kötü, zararlı sanat olarak nitelenip, toplum tarafından kınanacak, hor görülecektir. Ancak bir avuç insana ulaşan duyguları ileten bütün öbür sanatlar önemsiz görülecek, bu sanatlar ne ayıplanacak, ne de övülecektir. Sanatın değerlendirilmesi de bugün olduğu gibi varlıklı sınıf üyelerinin değil, bütün halkın işi

olacak; böylelikle bir sanat yapıtının övgüye ve yayılmaya değer bulunabilmesi için, hepsi birbirine benzer, yapay bir yaşam süren belli birtakım insanların isterlerini değil, çalışıp çabalayarak doğal bir yaşam süren geniş halk yığınlarının isterlerini yerine getirmesi gerekecektir.

Ve sanat üretenler, sanatçılar, bugün olduğu gibi varlıklı sınıflar ve onlara yakın olanlar, yani halkın çok küçük bir kesimi içinden değil, en geniş halk yığınları arasından sanata eğilim duyan, sanat yeteneği olan bütün insanlar içinden çıkacaktır.

O zaman sanatsal etkinlik bütün insanlar için erişilebilir bir şey olacaktır. Bu böyle olacaktır, çünkü birincisi, geleceğin sanatı için, günümüzün sanat yapıtlarını çarpıklaştıran, büyük gerilimlere ve zaman yitimine neden olan o karmaşık teknikler değil, tam tersine, mekanik egzersizlerle ulaşılamayacak açıklık, yalınlık, kısalık gibi, ancak zevkin eğitilmesiyle ulaşılabilecek koşullar gerekecektir. Sanatsal etkinliklerin bütün halk kesimleri için erişilebilir olacak olmasının bir başka nedeni, kapıları yalnızca bir avuç seçkine açık olan bugünkü sanat meslek okullarının yerini bir başka uygulamanın alacak olmasıdır: Herkes daha ilkokulda okuma yazmayı öğrenirken, aynı anda müziğin ve resmin abecesini de öğrenmeye başlayacak, bu sanat dallarına karşı içinde yetenek keşfeden, istek duyan herkes kendini ilgi duyduğu alanda yetiştirip mükemmelleştirebilecektir. Sanatsal etkinliklerin bütün halk kesimleri arasında yayılacak olmasının, belirttiğimiz bu iki neden dışında son bir nedeni de bugün sahte sanat için harcanmakta olan bütün güç ve olanakların, artık gerçek sanatın halk yığınları arasında yayılması için harcanacak olmasıdır.

Alanlarında uzmanlaşmış sanat okulları olmazsa, sanatın gereksindiği özel tekniklerinin zayıflayabileceğini düşünenler olacaktır. Teknikten bugün bir meziyetmiş gibi görülen, gösterilen karmaşıklıklar, çapraşıklıklar kastediliyorsa eğer, doğru, bunlarda bir zayıflama olacaktır; ama eğer teknikten açıklık, güzellik, yalınlık, özlülük kastediliyorsa, teknikte zayıflama şurada dursun, tam tersine yüz kat mükemmelleşme olacaktır; uzmanlaşmış sanat okulları olmasa da, hatta halk çocuklarının gittiği okullarda temel resim ve müzik eğitimi hiç verilmese de bu böyle olacaktır. Bunun böyle olacağını bize halk sanatı apaçık göstermektedir. Çünkü halk yığınları arasında gizli kalmış bütün dâhi sanatçılar ortaya çıkacak ve bunlar sanatın aktif katılımcıları, üreticileri olacaklar ve bugün olduğu gibi karmaşık sanat tekniklerini öğrenme gereksinimini duymadan, gerçek sanatın, yeni sanatın kusursuz örnekleri olarak gelecek sanatçılar için en güzel teknik okul işlevini göreceklerdir. Günümüzde de her gerçek sanatçı okulda değil, yaşamda görüyor eğitimini büyük ustaları örnek alarak; halk içinden en yetenekli insanların sanatsal etkinliklere katılımları arttıkça, bu türden örneklerin de hem sayıları artacak, hem bunlar daha kolay ulaşılabilir olacak, böylece de okul eğitiminden yoksun kalan geleceğin sanatçısı, toplumda alabildiğine yaygınlık kazanmış, dolayısıyla kolayca erişilebilir olmuş iyi sanat örnekleri yoluyla okulda görebileceğinden yüz kat daha iyi eğitim almış olacaktır.

Geleceğin sanatının, günümüzün sanatından bir farkı bu olacaktır. Bir başka farksa, geleceğin sanatının ürettikleri işlere karşılık para alan ve sanattan başka bir şeyle uğraşmayan profesyonel sanatçılar tarafından üretilmeyecek olmasıdır. Geleceğin sanatının üretiminde

bütün halk yer alacaktır; ve bu insanlar ne zaman gereksinim duyarlarsa, o zaman katılacaklardır sanat etkinliklerine.

Günümüzün toplumunda sanatçı maddi gereksinimlerini karşılayabilmişse, daha verimli olabilmekte, daha çok şey üretebilmektedir. Bu, bizim kendi aramızda sanat diye adlandıragеldiğimiz şeyin sanat falan değil, sanatın yalnızca taklidi olduğunu –böyle bir kanıta hâlâ gereksinim duyuluyor olsaydı eğer– olanca açıklığıyla bir kez daha kanıtlayan bir olgudur. Çizme ve ekmek üretimi için iş bölümü yapılmasının, yani çizmecinin ya da fırıncının yiyecekleri yemeği pişirmek ya da yakacakları odunu ormandan getirmek gibi işlerle uğraşmamalarının, bu tür işlerle ilgili kaygılardan uzak olmalarının onların daha çok çizme ve ekmek üretmelerini sağlayacağı açıktır. Gelin görün ki, sanat çizme ya da fırıncı ustalığına benzemez; sanatçının yaşadığı duygunun aktarımı işidir o. Duygu ise insanda ancak her yönüyle doğal, insana özgü bir yaşam sürüldüğünde doğan bir şeydir. O bakımdan sanatçıların maddi gereksinimlerinin karşılanması, hem kendilerini hem de başkalarını geçindirmek için doğayla mücadele etmek gibi insanoğluna özgü en önemli, en yaratıcı duyguları yaşayabilme fırsat ve olanağından onları yoksun bırakacak, bu da onların sanatsal üretimleri açısından ölümcül bir darbe olacaktır. Her türlü gereksinimi karşılanmış olarak bir eli yağda bir eli balda yaşamak bir sanatçının yaratıcılığını mahveder ki, bizim toplumumuzda sanatçıların durumları genel olarak böyledir.

Geleceğin sanatçısı kendi geçimini kendi sağlayacak, sıradan insanların yaşadıkları gibi yaşayacaktır. Sanatçı olarak kendinde var olan yüce manevi gücün meyvelerini ise olabildiğince çok insana

cömertçe sunmaya çaba gösterecektir; duygularını mümkün olan en fazla sayıda insana aktarmaktan duyacağı sevinç, onun ödülü olacaktır. Dahası, yapıtının olabildiğince çok sayıda insana ulaşmasını mutlulukların en büyüğü olarak gören geleceğin sanatçısı, sanat yapıtlarının nasıl olup da yalnızca belirli bir para ödeyenlerin yararlanmasına sunulabildiğini anlayamayacak.

Tacir, tüccar takımından temizlenmedikçe, sanat tapınağı tapınak olamayacak. Geleceğin sanatı, istilacı bezirganları tapınağından kovacak.

O nedenle de geleceğin sanatının içeriği, bence bugünkü sanatın içeriğine hiç benzemeyecek. Geleceğin sanatının içeriğini, öbür bütün insanlar gibi çalışıp çabalamaktan kendilerini zorbalıkla kurtarmış seçkinlere özgü, yalnız onlara ilginç gelebilecek ve bir tek onların anlayabilecekleri kibir, melankoli, doygunluk, kösnüllük gibi duygular ve bunların çeşitlemeleri değil, herkes gibi yaşayan insanların duydukları, günümüzün dinsel bilincinden kaynaklanan, istisnasız bütün insanların anlayabilecekleri duygular oluşturacaktır.

Geleceğin sanatının içeriğini nelerin oluşturması gerektiğini anlamayan, anlamak istemeyen ya da anlayamayan bizim çevremizden insanlar, kapılmış oldukları seçkinci, ayrıksı sanatın incelikleri yanında bu sanatı pek sığ, içeriksiz, yoksul bulurlar. “Kardeşini sev, şeklindeki Hıristiyan duygusuyla yeni ne söylenebilir ki? Herkesin anlayabileceği duygular, kim bilir ne kadar süfli, değersiz, tekdüzedir!” diye düşünürler. Oysa günümüzde gerçekten yeni duygular, yalnızca dinsel (Hıristiyan) duygular ile herkesçe anlaşılabilen duygulardır. Günümüzün dinsel bilincinden kaynaklanan Hıristiyan duygular sonsuz derecede yenidirler ve

çeşitlilik gösterirler; ama bu yenilik ve çeşitlilik, kimilerinin sandığı gibi İsa'yı ve İncil'de anlatılanları yorumlamak ya da birlik, kardeşlik, eşitlik, sevgi gibi Hıristiyanlık gerçeklerini yeni bir biçimde yinelemek anlamında değil, hayatın en eski, en alışıldık ve herkesin her açıdan çok iyi bildiği olgularının, bunlara Hıristiyanlık açısından baktığınız anda en yeni, en beklenmedik ve en yürek burkucu duygular uyandırması anlamındadır.

Hangi ilişki ana babaların çocuklarıyla, çocukların ana babalarıyla; insanların birbirleriyle, saldırıyla, savunmayla, mülkiyetle, toprakla, hayvanlarla... ilişkisinden daha eskidir? Bu olgulara Hıristiyanlık açısından baktığınız anda, sonsuz derecede yeni, hiçbiri birbirine benzemez, karmaşık, yürek burkan duygular içinde bulursunuz kendinizi.

Aynı şekilde, gündelik yaşama değgin en yalın ve herkesçe anlaşılır duyguları aktaracak olan geleceğin sanatında içerik gibi konu alanında da bir daralma değil, tersine genişleme söz konusu olacaktır. Bizim geçmiş sanatımızda, yalnızca belli konumda (ayrıcalıklı konumda) olan insanların duygularının aktarılmaya değer olduğuna inanılırdı. (O da çoğunluğun anlayamayacağı bir yöntemle ve alabildiğine incelikli bir biçimde.) Geri kalan bütün o muazzam sanat alanı, halk ve çocuk sanatı (şarkılar, şakalar, atasözleri, bulmacalar, danslar, oyunlar) değimsiz bulunur, sanata konu olabilecek değerde görülmezlerdi.

Geleceğin sanatçısı, içe işleyen bir masal ya da şarkı yazmanın, eğlenceli, insanı güldüren bir bilmece, bir nükte ya da bir şaka yazmanın, kuşaklarca insanı ya da milyonlarca çocuğu ve yetişkini kendine hayran bırakacak, gönüllerini şenlendirecek bir resim

yapmanın; varsıl sınıftan bir avuç insanın –o da bir süre için– gönül eğlencesi olacak, sonra da sonsuza dek unutulup gidecek bir roman, senfoni yazmaktan ya da bir resim yapmaktan çok çok daha önemli, yararlı, verimli bir iş olduğunu anlayacaktır. Sanatta, herkesçe anlaşılacak, yalın duyguların dile getirildiği bu alan, inanılmaz ölçüde büyük ve neredeyse hiç el değmemiş, bakir bir alandır.

Sözümüzün başına dönersek, geleceğin sanatı içerik yönünden yoksullaşmak, sığlaşmak şurada dursun, tam tersine, çok daha zengin, derin, kapsamlı olacaktır. Yalnız içerik yönünden mi? Biçim yönünden de geleceğin sanatı bugünün sanatından daha aşağı olmayacağı gibi, karşılaştırılamayacak ölçüde ondan daha üstün olacaktır; yalnızca incelik açısından, karmaşık bir tekniğe sahip olma açısından da değil, sanatçının yaşadığı ve aktarmak istediği duyguyu gereksiz hiçbir şey katmadan alabildiğine kısa, açık, yalın bir biçimde aktarma yönünden de böyle olacaktır bu.

Anımsıyorum, Samanyolu yıldızlarının tayfölçümsel analizleri konusunda halka açık konferanslar veren ünlü bir gökbilimciyle konuşuyorduk bir gün. Kendisine, derin bilgisi ve deneyimiyle, Samanyolu'nun bütün öbür yıldızlarını bir yana bırakalım, yalnızca dünyanın en bilindik hareketleri üzerine bile gökbilim konferansları vermesinin kim bilir ne kadar yararlı olacağını, çünkü Samanyolu yıldızlarının tayfölçümsel analizleri konusundaki konferanslarını izleyenler arasında –özellikle de kadın izleyiciler arasında– geceyle gündüzün, yazla kışın nasıl oluştuğunu doğru dürüst bilmeyenlerin bulunabileceğini söyledim. Deneyimli gökbilimci gülümseyerek, “Haklısınız,” dedi, “gerçekten çok iyi, çok yararlı olurdu; ne var ki, üstesinden gelinmesi çok zor bir iş bu. Samanyolu yıldızlarının

spektrometrik analizleri konusunda konferans vermek, inanın, ondan çok daha kolay.”

Sanatta da böyledir bu: Kleopatra ve dönemiyle ilgili bir destan yazmak ya da Roma’yı yakan Neron’un resmini yapmak veya Brahms ve Richard Strauss’unkiler gibi senfoni, Wagner’inkiler gibi opera bestelemek, içinde gereksiz tek bir satır olmayan, ama öykücünün duygularını olduğu gibi aktaran yalın bir öykü yazmaktan ya da bakanın içini titreten veya onu güldüren karakalem bir resim yapmaktan ya da hiçbir eşliği falan olmayan, dört ölçülük, alabildiğine yalın, ama duygu iletebilen ve dinleyenlerin aklında kalan bir ezgi bestelemekten çok daha kolaydır.

“Böylesi bir gelişmişlik düzeyine ulaşmışken, geçmiş zamanların ilkelliğine dönebilmemiz olanaksız!” diyeceklerdir günümüzün sanatçıları. “Bugün Güzel Yusuf ya da Odysseus gibi şeyler yazmamız, Milo Venüsü gibi yontular yapmamız, halk ezgileri gibi ezgiler bestelememiz olacak şey değil!”

Günümüzün sanatçıları için gerçekten de olanaksızdır bu; ama teknik üstünlük denen –içeriksizliği gizleme amaçlı– bozulmadan haberi olmayan, ürettiği şeylerin karşılığında para almayan ve ancak içinde karşı koyamayacağı bir istek yükseldiğinde sanat üreten geleceğin sanatçıları için hiç de olanaksız değildir.

Geleceğin sanatı, bugün sanat diye adlandırılan şeyden hem içerik, hem de biçim olarak tümüyle başka olacaktır. Geleceğin sanatının içeriğini insanları ya birliğe, birleşmeye yönlendiren ya da onları bugünden birleştirmiş olan duygular oluşturacaktır; bu sanatın biçimi ise, herkesçe anlaşılabilen bir biçim olacaktır. O bakımdan,

geleceğin sanatında duygularda ayrıksılık, belirli bir seçkin kesime ulaşılabilirlik değil, genellik, herkesçe anlaşılırlık; biçim / biçem konusunda ise, günümüzde geçerli olduğu gibi muğlaklık / müphemlik, karmaşıklık, istife dayalı bir büyüklük değil, kısalık, açıklık, yalınlık öne çıkacak, sanatta mükemmellik idealini bu değerler oluşturacaktır. Ve sanat ancak o zaman, bugün olduğu gibi maddi ve manevi büyük bedeller ödenerek insanları eğlendiren, soysuzlaştıran bir sanat olmaktan çıkacak ve kendisinden beklendiği gibi Hıristiyan bilincini akıl ve bilinç düzleminden duygu düzlemine taşıyan, böylelikle de insanları lafta değil, gerçekte, hayatın içinde, tıpkı dinsel bilincin işaret ettiği gibi mükemmellik ve birlik yoluna yaklaştıran bir sanat olabilecektir.

XX

Sonuç

Kendimi yakın duyduğum bir konu olarak on beş yıldır beni uğraştırıp duran sanat üzerine düşüncelerimi elimden geldiğince açıklamış bulunuyorum. On beş yıldır beni uğraştırıp duran derken söylemek istediğim, kitabın yazımının on beş yıl sürdüğü değil, kitabı yazmaya on beş yıl önce başlamış olduğumdur; ara vermeden yazarsam bitirmem fazla uzun sürmez, diye düşünüyordum. Ama yazdıkça, sanat üzerine düşüncelerimin o sıralar hiç de açık seçik olmadığı ortaya çıktı; açıklamalarım hiç doyurucu gelmiyordu bana. O günden bu yana konu üzerinde düşündüm durdum ve belki altı yedi kez, artık yazmaya başlayabilirim diyerek masaya oturdum. Ama her girişimimde, üstelik de sayfalar dolusu yazmama karşın, işi

sonuçlandıramayacağımı hissederek yazmayı bıraktım. Şimdi ise çalışmamı bitirmiş bulunuyorum; kitabımın pek çok eksiği olduğundan hiç kuşkum yok, ancak toplumumuzun sanatta izlemekte olduğu yanlış yola, neden böyle bir yola girmiş bulunduğumuza ve sanatın asıl amacının ne olduğuna ilişkin ana düşüncemin doğru olduğu ve pek çok eksikleri olan, pek çok tamamlayıcı açıklamayı gereksinen çalışmamın boşuna olmadığı, yok olup gitmeyeceği ve sanatın şu an izlemekte olduğu yanlış yoldan er ya da geç döneceği umudunu taşıyorum. Ama bunun olabilmesi, sanatın yeni bir yola girebilmesi için, sanatla her zaman yakın ilişkisi olan, onun kadar önemli bir başka insan etkinliğinin, bilimin de tıpkı sanat gibi içinde bulunduğu yanlış yolu terk etmesi gerekmektedir.

Bilim ve sanat öylesine birbirine bağlıdır ki, tıpkı kalp ve akciğerler gibi, biri sakatlanırsa, öbürünün de çalışması bozulur.

Gerçek bilim, belirli bir zaman diliminde, belirli bir toplumun en önemli saydığı gerçekleri, en önemli saydığı bilgileri araştırır, inceler ve insanların bunları anlamalarını, algılamalarını sağlar. Sanat ise bu gerçekleri bilgi alanından duygu alanına aktarır. O bakımdan, eğer bilimin yürüdüğü yol yanlış ise, sanatın yolu da yanlış olacaktır. Bilim ve sanat, eskiden nehirlerimizde işleyen ve makine adı verilen bir çapa demiri düzeneği olan tekneler gibidir. Bilim tıpkı o tekneler gibi, yönü dince belirlenmiş seyir hareketinin hazırlığını yapmak üzere demiri ileri doğru fırlatırken, sanat teknenin bocurgatı gibi çalışarak onu demire doğru çeker, hareketin kendisini gerçekleştirir. O nedenle bilimsel etkinliklerdeki bir yanlışlık, kaçınılmaz olarak sanatta da yanlışa neden olacaktır.

Sanat genel anlamda her türden duygunun aktarımı olmasına karşın, sanat dediğimizde sözcüğün dar anlamıyla nasıl yalnızca önemli saydığımız duyguların aktarımını anlıyorsak; tıpkı bunun gibi, genel anlamda her türden olası bilginin aktarımı olmasına karşın, bilim dediğimizde de sözcüğün dar anlamıyla yalnızca önemli saydığımız bilgilerin aktarımını anlıyoruz.

Gerek sanatın aktardığı duyguların, gerekse bilimin aktardığı bilgilerin önem derecesini belirleyen şey, içinde yaşanılan toplumda ve zaman diliminde geçerli olan dinsel bilinç, yani o toplumdaki insanların, yaşamlarının anlamına, amacına ilişkin genel anlayışlarıdır.

İnsanlar, bu amaca ulaşılmasını en çok etkileyen şey üzerinde en fazla duracaklar, onun üzerinde araştırmalar yapacaklar ve onu temel bilim olarak benimseyeceklerdir; bu amaca ulaşılmasında daha az etkin olan şeylere ise daha az önem verilecek, bunlar daha önemsiz bilimler olarak görülecektir; insanların yaşamlarının anlamı, amacı olarak gördükleri şeyin gerçekleşmesinde hiçbir etkinliği olmayan konular hiç araştırılmayacak, araştırılsa bile bu çalışmalar bilim olarak kabul edilmeyecektir. Bu, geçmişte de böyleydi, şimdi de böyle olmak zorundadır; çünkü insan bilgisinin de, yaşamının da özelliği budur. Ne var ki, hiçbir dini kabul etmemekle kalmayıp bütün dinleri kör inanç olarak gören zamanımız yüksek sınıflarının bilimi, olayı böyle görememiştir, göremeyecektir de.

Günümüzün bilim insanları her şeyi düzenli olarak, eşitlikçi bir yaklaşım içinde inceledikleri savındadırlar, ama her şey, inanılmaz bir çokluğu dile getirdiği için (“her şey” demek, sonsuz sayıda nesne demektir), o nedenle de her şeyi inceleyebilmek olanaksız olduğu

için bu yalnızca lafta kalan bir iddiadır; gerçekte ise hem incelenen her şey değildir, hem de inceleme eşitlikçi değildir. Her şeyden önce, incelenen konular bilimle uğraşanların en gerekli, en öncelikli buldukları ve en hoşlandıkları konulardır. Yüksek sınıflara mensup bilim insanları için en öncelikli konu, yararlandıkları ayrıcalıkların hep var olacağı düzenin sürüp gitmesidir; incelemekten en hoşlandıkları şeyler ise, daldan dala dolaşan avare meraklarını gidermeye yönelik, ciddi hiçbir zihinsel ve fiziksel çaba gerektirmeyen, sade suya tirit şeylerdir.

O bakımdan bilimin bir kolunun, yani ilahiyat, felsefe, tarih, siyasal ekonomi gibi mevcut düzende uygulamasını bulan alanlarının uğraştığı şey daha çok şu olmuştur: Mevcut toplumsal yapı tam da olması gereken yapıdır, o vardır ve insan iradesine, bu iradenin ürünü yasalara bağlı olmaksızın varlığını hep sürdürecektir; o nedenle de bu düzeni bozmaya dönük her girişim gayri meşrudur, yararsızdır, boşunadır. Bilimin öbür kolu –matematik, gökbilim, kimya, fizik, botanik gibi bütün deneysel, doğal bilimler– ise yalnızca, insan yaşamını doğrudan ilgilendirmeyen, ama ilginç olabilecek ve yüksek sınıfların gündelik yaşamları için yararlı sonuçlar doğurabilecek şeylerle ilgilenmiştir. Toplumsal konumlarının dayattığı bu seçimlerinde kendilerini haklı gösterebilmek için günümüzün bilim adamları, sanat için sanat kuramının tıpkısı diyebileceğimiz, bilim için bilim diye bir kuram icat etmişlerdir.

Sanat için sanat kuramında, bize zevk veren şeylerle uğraşmak nasıl sanat oluyorsa, bilim için bilim kuramında da, ilginç bulduğumuz için incelediğimiz her şey bilim oluyor.

Böylece bilimin bir kolu, görevinin gereğini yerine getirmiş olmak için, insanların nasıl yaşamaları, nasıl bir toplumsal yapı kurmaları gerektiğini araştıracak yerde, mevcut düzenin –bu kötü ve yanlış düzenin– meşruiyetini ve değişmezliğini savunurken, öbür kolu –deneysel bilim– ise basit meraka dayalı şeylerle ya da bazı teknik aksaklıkları giderici mükemmelleştirme çalışmalarıyla uğraşmaktadır.

Bilimin ilk kolu, bir tek insanların kafasını karıştırdığı ve onları yanlış yönlendirdiği için değil, sadece var olduğu ve böylece gerçek bilimin yerini işgal ettiği için de zararlıdır. Hafife alınacak bir zarar değildir bu: Her insanın hayatın önemli sorunlarını ele alıp incelemeye ve bu sorunları çözümlemeye girişmeden önce, yüzyılların –insan aklının da olanca yaratıcılığıyla ona destek olmasıyla– hayatın en önemli konuları çevresinde yükselttiği yalan dağlarını devirmesi gerektir.

Günümüzün biliminin çok övündüğü –pek çok kişinin de biricik gerçek bilim olarak gördüğü– ikinci bilim kolu da, hem insanların dikkatini gerçekten önemli konulardan incir çekirdeğini doldurmaz konulara kaydırdığı için zararlıdır, hem de temeldeki yanlışlığın sonucu olarak bilimin birinci kolundan da gördüğü destekle, deneysel bilim alanı adı verilen bu alanda da insanlığın yararına değil, zararına teknik buluşlar gerçekleştirilmektedir.

Doğal bilimlerde gerçekleştirilen buluşlar, sadece yaşamlarını bu alanda sürdürdükleri inceleme ve araştırmalara adamış insanlara çok önemli ve insanlığın yararınaymış gibi görünür. Bunun bu insanlara böyle görünmesinin nedeni, çevrelerine hiç bakmamaları ve gerçekten önemli olanın ne olduğunu görmemeleridir. Kendilerine safça bir gurur veren bütün o bilimlerinin, bilgilerinin ne denli

önemsiz olduğunu anlayabilmeleri için üzerine eğildikleri psikolojik mikroskoptan başlarını kaldırıp çevrelerine şöyle bir göz atmaları yeter. Uzay geometrisi, Samanyolu üzerine spektrometrik analizler, atomların biçimleri, taş devri insanlarının kafatası ölçüleri gibi fasa fiso şeyler değil sözünü ettiğim; mikroorganizmalar, x ışınları vb. konularda ulaştıkları bilgilerin bile, diledikleri gibi çarpıtsınlar diye ilahiyat, hukuk, siyasal ekonomi, finans ve diğer alanların profesörlerinin önüne attığımız bilgilerin yanında ne kadar önemsiz olduğunu göreceklerdir. Başımızı çevirip şöyle bir çevremize baktığımızda, gerçek bilime özgü etkinliklerin geçici bir an için ilgimizi çeken şeyler değil, insan hayatının nasıl yapılanması gerektiğine ilişkin, çözümlenmemeleri durumunda deneysel bilimlerden, doğa araştırmalarından elde ettiğimiz bilgilerin tümünü zararlı bilgiye dönüştürecek ya da bir hiç düzeyine düşürecek, dine, ahlaka, toplumsal yaşama ilişkin can alıcı sorunlar olduğunu görebiliriz.

Bilimin bize sudan enerji kaynağı olarak yararlanabilme olanağı sunmuş olmasından, su gücüyle fabrikalar çalıştırmaktan sevinç, övünç duyuyoruz; dağları delip tüneller açmak vb. de bize gurur veriyor. Ne var ki, biz enerji kaynağı olarak su gücünden yığınların yaşamını kolaylaştırmak için değil, lüks nesneler ya da silah gibi insanları yok eden şeyler üreten kapitalistlerin zenginliklerine zenginlik katmak için yararlanıyoruz. Tünel açmak için dağları delmede kullandığımız dinamiti savaşlarda birbirimizi öldürmek için de kullanıyoruz; o savaşlar ki, toptan karşı çıkmamız, yadsımamız gerekirken, tam tersini yaparak onları gerekli, hatta zorunlu görüyor, dur durak bilmeksizin onlar için hazırlık yapıyoruz.

Bugün istediğimiz kadar aşı yoluyla difteriyi önleyebilelim, x ışınlarıyla bedendeki küçücük bir iğneyi bulabilelim, sırttaki bir kamburu düzeltebilelim, frengiyi sağaltabilelim ve hayranlık verici daha nice ameliyatlar yapabilelim, –hepsi de hiçbir kuşkuya yer bırakmayacak ölçüde başarılı buluşlar olmasına karşın– gerçek bilimin asıl amacının ne olduğunu anlayamamışsak eğer, bu buluşlarla övünç duyamayız. Sıradan meraklarımızı gidermek ve bunları pratiğe uygulamak için harcadığımız gücün onda birini insan hayatının temelini oluşturan gerçek bilim uğruna harcamış olsaydık, bugün hasta olan ve ancak çok küçük bir bölümü hastanelerde şifa bulabilen insanların çoğunda bu hastalıklar olmazdı; fabrikalarda iğne ipliğe dönmüş, kaşeksiden mustarip, kamburlaşmış çocuklar olmazdı; bugün olduğu gibi çocuklarda ölüm oranı yüzde elli olmazdı; kuşaklar soysuzlaşmaz, fahişelik, frengi, yüz binlerce insanın savaşlarda ölmesi gibi şeyler olmaz, insanlar çıldırmaz, delirmez, acılar içinde kıvranmaz, günümüzün biliminin insan yaşamının zorunlu evreleri olarak gördüğü bütün bu dehşet verici şeyler yaşanmazdı.

Bilim kavramını öylesine tersyüz etmiş durumdayız ki, bugün insanlarımıza çocuk ölümlerini, fahişeliği, frengiyi, kuşaklar boyu süren soysuzlaşmayı, insanların yığınlar halinde ölmelerini durdurmanın, bütün bunları önlemenin yollarını bulabilecek bilimlerden söz edecek olsanız, yüzünüze tuhaf tuhaf bakarlar. Bilimi hep laboratuvarda bir cam kaptan öbürüne sıvı aktarmak, tayf çözümlemesi yapmak, kurbağaları ya da domuzbalıklarını kesip biçmek gibi görürüz ya da bilim bizim için felsefe, tarih, teoloji, hukuk, ekonomi politik gibi alanlarda, amacı “var olan, olması gerekendir”i

kanıtlamak olan, şart kipinde cümlelerle kendileri için bile tam anlaşılır olmayan özel, bilimsel bir dilde döktürüp durmaktır.

Oysa gerçek bilim, bugün onun en az önemli bölümünde yer alanların kendilerine gösterilmesi gerektiğini iddia ettikleri saygıyı gerçekten hak eden bilim, bundan çok başka bir şeydir. Gerçek bilim, neye inanılıp neye inanılmayacağı; insanların yaşamlarını bir bütün olarak nasıl yapılandıracakları, kadın erkek ilişkilerinin hangi temeller üzerinde yükselmesi gerektiği, çocukların nasıl yetiştirileceği, topraktan nasıl bir düzen içinde yararlanılacağı, onun başkalarını ezmeden nasıl işleneceği, yabancılara nasıl davranılacağı, hayvanlara karşı davranışlarımızın nasıl olması gerektiği... gibi insan hayatı için önemli pek çok şeyi bilmek, anlamak, öğrenmek isteyen bilimdir.

Gerçek bilim her zaman böyle olmuştur, böyle de olmalıdır. İçinde yaşadığımız zaman diliminde böyle bir bilim doğmaktadır; ancak doğmakta olan bu gerçek bilim, bir yandan mevcut düzenin savunucusu bilim adamlarınca yadsınır, yalanlanırken, bir yandan da deneysel bilimle uğraşan bilim adamlarınca boş, gereksiz, bilimdışı görülmektedir.

Örneğin günümüzde dinsel fanatizmin eskimişliğini, saçmalığını anlatan ve çağın isterlerine uygun, akla dayalı yeni bir dinsel anlayışa gerek duyulduğunu savunan yazılar, yapıtlar, vaazlar görüyoruz. Ve günümüzde nice ilahiyatçı bu akılcı, çağdaş görüşleri yalanlamak, çürütmek için didinirken, bir nicesi de çoktan ömrünü tamamlamış kör inançları destekleyici, onlara arka çıkıcı şeyler yazmak için kafa yormaktadırlar. Ya da diyelim ki, bir vaazda Batı'da yoksulluğun baş nedenlerinden biri olarak emekçi yığınların

topraksızlığı gösterilir. Şimdi bilimin, gerçek bilimin bu çıkarsamayı hemen kutsaması ve bu gerçeklikten başka bazı sonuçlar daha çıkarması gerekir, değil mi? Ne gezer? Günümüzün biliminin böyle şeyler yapmak aklından bile geçmez. Hatta ekonomi politik bunun tam tersini, yani günümüzün Marksistlerine benzer şekilde, bütün öbür mülkiyetler gibi toprak mülkiyetinin de az sayıda insanın elinde toplanması gerektiğini savunur. Tıpkı bunun gibi, savaşın, ölüm cezasının, uyuşturucu kullanmanın, fuhuşun, hayvansal gıda yemenin ya da fanatik yurtseverliğin ne denli gerici, zararlı, akıldışı, insanlık dışı, anlamsız, ahlaksız şeyler olduğunu kanıtlamayı gerçek bilimin göreviymiş gibi görürüz. Vardır da aslında bu yönde çalışmalar, ama bunların tümü bilimdışı olarak nitelenmiştir. Bilimsel olarak nitelenen çalışmalar ise, ya bütün yukarıda saydıklarımızın tam da öyle olmaları gerektiğini savunan çalışmalardır ya da insan yaşamıyla hiçbir ilgisi olmayan, ciddiyetten uzak, aylakça merakların giderilmesine dönük çalışmalar.

Günümüzün biliminin gerçek hedefinden sapma eğilimi içinde olduğu apaçık ortadır. Bu sapış, kimi bilim insanlarınca belirlenen ve bilimcilerin büyük çoğunluğu tarafından ne yadsınan, ne de benimsenen idealler doğrultusunda gerçekleşmektedir.

Bu idealler, bin yıl, üç bin yıl sonraki dünyayı betimlemeye kalkışan, günün modası aptalca birtakım kitaplarda kendilerine yer bulmakla kalmaz, ciddi bilimci olma savı taşıyan toplumbilimciler tarafından da dile getirilirler. Yiyeceklerin tarım ve hayvancılık yoluyla toprak ve hayvanlardan değil, laboratuvarlarda kimyasal yollarla elde edileceğine ve insan emeğinin yerini dizginlenip yararlı hale getirilmiş doğa güçlerinin alacağına ilişkin ideallerdir bunlar.

İnsan artık bugün olduğu gibi kümesindeki tavuğun yumurtasını yemeyecek, ekmeğini tarlasında yetiştirdiği buğdaydan yapmayacak ya da elmasını yıllar içinde büyütüp olgunlaştırdığı ağaçtan koparıp yemeyecek, bunun yerine pek çok insanın ortaklaşa çabasıyla –bu çabada onun da birazcık katkısı olacak– laboratuvarda hazırlanmış besleyici, lezzetli yiyecekleri yiyecek.

Hiç kimse çalışmaya fazla bir gereksinim duymayacak, herkes bugünkü egemen –varlıklı– sınıfların üyeleri gibi kendilerini tembelliğin, aylaklığın kollarına bırakacak.

Günümüzde bilimin asıl izlemesi gereken yoldan ne kadar uzaklaşmış olduğunu bu ideallerden daha açık hiçbir şey gösteremez.

Günümüzde insanların büyük çoğunluğu sağlıklı ve yeterli beslenmekten uzaklar. (Barınma, giyim kuşam gibi birincil öncelikli her şey için geçerlidir bu durum.) Üstüne üstlük bu büyük çoğunluk, durup dinlenmeksizin çalışmak zorunda olduğu için kendisine refah payı olarak layık görülen o bir parçacık şeyden de doğru dürüst yararlanamaz... Bu olumsuzluklar karşılıklı savaşımlara, lüks yaşam biçimine, adaletsiz gelir dağılımına son verilmesiyle, başka bir deyişle yanlış ve zararlı düzenin yerine, akla dayalı bir yaşam düzeninin geçirilmesiyle kolayca giderilebilir. Bilime bakacak olursanız, şu anki düzen eşyanın düzenidir ve tıpkı yıldızların hareketleri gibi onu da değiştirmek olanaksızdır; o bakımdan da bilimin görevi bu düzenin yanlışlığını ortaya çıkarmak ve yerine yeni, akla dayalı bir yaşam düzeni göstermek değil, mevcut düzen içinde herkesin karnının doymasını ve sefih bir yaşam sürmekte olan

yönetici sınıfların aylaklığını yaşama olanağına kavuşmasını sağlamaktır.

Bu arada tabii, yiyeceği ekmeği, sebzeyi, meyveyi topraktan kendi elleriyle çıkarmanın ne denli hoş, keyif verici bir iş olduğu, böylesi doğal ve hafif ürünlerle beslenmenin ne denli sağlıklı olduğu, bu ürünleri yetiştirmek için bedenimizin, kaslarımızın çalışmasının soluk alıp verişlerimizde kanın oksijenle temizlenmesine benzediği de unutulur.

Mülkiyetin ve işbölümünün dağılımı böylesine yanlışken, kimyasal yollarla besin elde ederek insanların daha iyi beslenebileceklerini düşünmek ve bu uğurda insan gücü yerine doğanın güçlerini devreye sokmak ise, kapalı ve havasız bir yerde bulunan bir insanın ciğerlerine oksijen pompalamaya benzer; oysa yapılması gereken tek şey, bu durumdaki kişiyi bulunduğu kapalı yerden hemen temiz havaya çıkarmaktır.

Bitkiler ve hayvanlar dünyasında besin elde etmek için, daha iyisini hiçbir profesörün kotaramayacağı bir laboratuvar düzeni kurulmuştur. Bu laboratuvarın ürünlerinden yararlanmak ve orada yürütülen çalışmalara katılmak için insana düşen tek şey, kendini keyif dolu bir çalışmanın kollarına bırakmaktır –ki zaten bu olmadı mı, hayat bir işkenceye döner insan için. İşte yüzyılımızın bilimcileri, insanoğluna sunulmak üzere hazırlanmış olan bu nimetlerden onun yararlanmasını önleyen engelleri ortadan kaldırmak için var güçleriyle çalışacak yerde, insanı bu nimetlerden yoksun bırakan koşulların değiştirilemez olduğunu kabul eder; bununla da yetinmez, hayatı insanların mutluluk içinde çalışarak, topraktan beslenebilecekleri bir biçimde yapılandıracak yerde, insanı yapay

yolla beslenen bir ucubeye çevirmenin yollarını araştırırlar. Bu tutumun, insanı kapalı tutulduğu bodrum katından temiz havaya çıkarmak yerine, ona oksijen pompalayacak bir düzenek tasarlayarak, yine o havasız bodrum katında yaşamasını sağlamaya çalışmaktan hiçbir farkı yoktur.

Bilim yanlış yolda olmasaydı, bilim adına böyle yanlış idealler de olmazdı.

Beri yandan, sanatın aktardığı duyguların bilimin sunduğu veriler üzerinde, onları temel alarak doğup geliştiğini unutmamak gerek.

Böylesine yanlış, sapkın bir yolda bulunan bilim ne tür duygular doğurabilir ki insanda? Bu bilimin bir kolu geri, insanlığın daha önce yaşadığı, günümüz içinse son derece kötü ve ayrıksı (küçük bir gruba seslenen) duygular yaratırken; bir başka kolu, özünde insan yaşamıyla bir ilişkisi olmayan, ayrıca da sanat için bir temel oluşturmayacak nesneler dünyasının araştırmasıyla uğraşmaktadır.

Dolayısıyla günümüzün sanatı sanat olabilmek için, ya bilimden ayrı olarak kendi yolunu kendisi döşemelidir ya da bilimin –ortodoks bilimin– benimsemediği, yadsıdığı yolu izlemelidir. Bir parçacık da olsa kendi işlevini yerine getirmek istiyorsa eğer, sanatın izleyeceği yol bu olmalıdır.

Umarım, benim sanat için yaptığım deneme niteliğindeki bu çalışmanın bir benzeri de bilim için yapılır ve böylece insanlara bilim için bilim görüşünün yanlış olduğu; Hıristiyan öğretisinin gerçek anlamıyla kabulünün bir zorunluluk olduğu; sahibi olmaktan övünç duyduğumuz bilgilerin bu öğretinin temelleri üzerinde yeniden değerlendirilmesi gerektiği; deneysel bilimlerin ikincil önemde, hatta

önemsiz olduğu; asıl önemli bilimlerin dinsel, ahlaksal ve toplumsal bilimler olduğu ve bu bilimlerin bugün olduğu gibi yalnızca yüksek sınıfların eline bırakılmaması gerektiği, tam tersine yüksek sınıflarla her zaman da uyum içinde olmayan, hatta onların tersine olarak gerçek hayat bilimini ilerleten, gerçeği seven, gerçekten yana olan bütün özgür insanların başlıca ilgi konularını oluşturacağı... gösterilir.

Matematik, astronomi, fizik, kimya, biyoloji gibi bilimlere gelince, tıpkı teknik ve tıp bilimleri gibi insanların dinsel, hukuksal ve toplumsal aldatmacalardan kurtulmalarına ya da tek bir sınıfın değil de bütün insanların esenliğe kavuşmalarına katkıda bulundukları ölçüde bunlarda da araştırmalar, incelemeler yapılacaktır.

İşte ancak o zaman, bilim bugün olduğundan bambaşka bir şey olacak; yani bir yandan ömrünü tamamlamış toplumsal düzeni desteklemek için gerekli olan sofizm sistemi olmaktan; bir yandan da belki kimi bir parça gerekli olan, ama çoğunun hiçbir yararı, gereği olmayan rastgele bilgiler yığını olmaktan çıkacak ve organik bütünlüğü olan, herkesçe anlaşılan, görevleri belli, akla dayalı, düzgün, dizgeli bir bilim olacak ve çağımızın dinsel bilincinden kaynaklanan gerçekleri insanlara aşılayacaktır.

İşte ancak o zaman, sürekli olarak bilime bağlı kalmış olan sanat, kendi olması gerektiği gibi olacak ve o da tıpkı bilim gibi, insan hayatının, insanın ilerlemesinin önemli bir organına dönüşecektir.

Sanat ne keyiftir, ne avuntu, ne de eğlence; sanat yüce bir iştir. Sanat insan yaşamında bilinçli bilgiyi duygulara aktaran bir organdır. Günümüzde insanların ortak dinsel bilinci, insanların kardeşliklerinin bilincidir; insanların bir ve beraber olmak için karşılıklı olarak

birbirlerine atılışlarından kaynaklanan esenliğin bilincidir. Gerçek bilim bu bilincin hayata uygulanışının farklı biçimlerini gösterirken, sanat bu bilinci duygulara taşımalıdır.

Sanatın üzerine düşen büyük görevler vardır: Sanat, ama gerçek sanat, dinin güdümündeki bilimin de yardımıyla, günümüzde mahkemeler, polis, teftiş, denetleme, hayır kurumları vb. dışsal birtakım önlemlerle gerçekleştirilen bir şeyi, insanların özgür, mutlu, barış içinde bir arada yaşamalarını sağlamalıdır. Sanat, zoru, şiddeti hayatımızdan uzaklaştırmalıdır.

Bir tek sanat yapabilir bunu.

Bugün insanların ortak yaşam sürebilmeleri, şiddet ve ceza korkusunun dışında kalan şeyler sayesindedir ve yaşamımızın önemlice bir parçasının üzerinde yükseldiği temel de budur. Bunu gerçekleştiren şey ise sanattır. Dinsel değerler, ana babamıza, çocuklarımıza, karımıza, kocamıza, yakınlarımıza, düşmanlarımıza, yabancılara, büyüklere, hastalara, hayvanlara… nasıl davranılması gerektiği sanat yoluyla aktarılabilir ve kuşaklar boyunca milyonlarca insan, herhangi bir zor uygulamak şurada dursun, bu işin tek yolunun sanat olduğundan en ufak bir kuşku duymaksızın buna uyarsa eğer, o zaman sanat günümüzün din bilincine karşılık gelecek, ona uygun düşecek başka değerlerin, başka anlayışların da doğmasını sağlayabilir. Kutsal tasvirlere, şaraplı ekmek yemek türünden dinsel ayinlere ve krala saygı duymak; arkadaşa ihaneti utanç verici bir davranış olarak görmek, bayrağa bağlılık, onur kırıcı bir davranışla karşılaştığında kendini ille de bunun öcünü almak zorunda hissetmek, dinsel tapınakların yapımında ve süslenmesinde karşılıksız çalışmak, kendinin ya da ülkesinin onurunu korumak gibi

duygular uyandırabiliyorsa eğer sanat insanda; tek tek her insanı değerli görme, her hayvanın canına saygı duyma; lüksten, şiddetten, öç almaktan, başkaları için gerekli şeyleri kendi zevki için kullanmaktan utanç duyma gibi duygular da uyandırabilir, bu da bir yana, farkında bile olmadan, hatta sevinç, mutluluk duyarak insanın kendini başkaları uğruna feda etmesini de sağlayabilir.

Sanat, günümüzün toplumunda yalnız bir avuç iyi insanın sahip olduğu kardeşlik ve sevgi duygusunu, herkes için olağan, sıradan, içgüdüsel bir duygu haline getirmelidir. Hayali koşullarda insanlarda kardeşlik ve sevgi duyguları uyandıran dinsel sanat, gerçek yaşamda da benzer duyguları yaşamaları için insanları eğitmeli ve eğittiği insanların ruhlarında, üzerinde güvenle, doğallıkla ilerleyecekleri yollar döşemelidir. Her tür ayrılığı ortadan kaldırıp, birbirinden çok farklı insanları tek bir duygu etrafında toplayarak, insanları birlik yolunda eğiten evrensel sanat, onlara düşünüp taşınarak, akıl yürüterek değil, hayatın çizdiği sınırların ötesindeki evrensel birliğin insanı ne denli gönendirdiğini, mutlandırdığını hayatın kendisiyle göstermelidir.

Çağımızda sanatın görevi, insanların esenliğinin onların bir araya gelmelerinde, birleşmelerinde olduğu gerçeğini akıl alanından duygu alanına geçirmektir; sanatın akıl alanından duygu alanına geçireceği bir başka gerçek de, varlığını sürdürmekte olan şiddetin egemenliğinin yerini ilahi egemenliğin, başka bir deyişle hayatımızın en yüce amacı olarak bizlere sunulmuş olan sevginin egemenliğinin alması gerektiğidir.

Kim bilir, bilim belki de gelecekte sanatın önüne yepyeni ve çok daha yüce idealler koyacak ve sanat da bunları gerçekleştirecektir,

ama günümüzde sanatın görevi hiçbir kuşkuya yer bırakmayacak kadar açıktır: Hıristiyan sanatı, insanlar arasında kardeşçe birliği gerçekleştirmek göreviyle karşı karşıyadır.

Ekler

Ek I

L’ACCUEIL

Si tu veux que ce soir, à l’âtre je t’accueille,

Jette d’abord la fleur, qui de ta main s’effeuille,

Son cher parfum ferait ma tristesse trop sombre;

Et ne regarde pas derrière toi vers l’ombre,

Car je te veux, ayant oublié la forêt

Et le vent, et l’écho et ce qui parlerait

Voix à ta solitude ou pleurs à ton silence!

Et debout, avec ton ombre qui te devance,

Et hautaine sur mon seuil, et pâle, et venue

Comme si j’étais mort ou que tu fusses nue!

(Henri de Régnier, Les jeux rustiques et divins)

BULUŞMA

Ocak başında benimle birlikte olmak istiyorsan

Elinde hoyratça tuttuğun çiçeği at:

Hoş kokusuyla hüzün veriyor bana

Ve ardına bakma; yalnızca sağır gece var ardında

Sen bana lazımsın, unutup ormanı

Ve kuşların ötüşlerini ve rüzgârı, sesleri

Ki acıyı dindirir ve dertleri öteler

Gelip eşikte öylece durmanı isterim
Tek başına, gururlu, solgun ve kapkaranlık
Ben ölüymüşüm ya da sen çıplakmışsın gibi.

OİSEAU BLEU COULEUR DU TEMPS

Saistu l’oubli

D’un vain doux rêve,

Oiseau moqueur

De la forêt?

Le jour pâlit,

La nuit se lève,

Et dans mon cœur

L’ombre a pleuré;

O chantemoi

Ta folle gamme,

Car j’ai dormi

Ce jour durant;

La lâche émoi

Où fut mon âme

Sanglote ennui

Le jour mourant.

Saistu le chant

De sa parole

Et de sa voix,

Toi qui redis

Dans le couchant

Ton air frivole

Comme autrefois,

Sous les midis?

O, chante alors

La mélodie

De son amour,

Mon fol espoir,

Parmi les ors

Et l'incendie

Du vain doux jour

Qui meurt ce soir.

(Francis VieléGriffin, Poèmes et poésies)

MAVİ KUŞ, RENGİ ZAMANIN

Bilir misin ne demektir unutulması

Tatlı ve beyhude bir düşün

Sen, alaycı kuşu

Ormanın?

Gün batarken

Gece olurken

Gölgeler ağlıyor

Kalbimde;

Şakı bana

Çılgın notalarını
Çünkü uyudum durdum
Tüm gün boyunca;
Ruhumun gömüldüğü
O kalleş heyecan
Sıkıntıdan hıçkırıklara boğuldu
Gün batarken.

Onun sözünün
Ve sesinin
Türküsünü bilir misin
Bir zamanlar
Öğlenleri dillendirdiğin
Uçarı havaları
Şimdi gün batımında yeniden şakıyan sen?

Şakı o zaman haydi,
Onun aşkının ezgisini
Benim çılgın umudumun,
Şu akşam vakti ölüp giden
Tatlı ve beyhude günün
Yaldızları ve yangınları ortasında.

ENONE AU CLAIR VISAGE

Enone, j'avais cru qu'en aimant ta beauté
Que l'âme avec le corps trouvent leur unité,
J'allais, m'affermissant et le cœur et l'esprit,
Monter jusqu'à cela, qui jamais ne périt,
N'ayant été créé, qui n'est froidure ou feu,
Qui n'est beau quelque part et laid en autre lieu;
Et me flattais encore d'une belle harmonie,
Ainsi que le chanteur que chérit Polymnie,
En accordant le grave avec l'aigu, retire
Un son bien élevé sur les nerfs de sa lyre.
Mais mon courage, hélas! se pâmant comme mort,
M'enseigna que le trait qui m'avait fait amant
Ne fut pas de cet arc que courbe sans effort
La Vénus qui naquit du mâle seulement,
Mais que j'avais souffert cette Vénus dernière
Qui a le cœur couard, né d'une faible mère.
Et pourtant, ce mauvais garçon, chasseur habile,
Qui secoue en riant sa torche, pour un jour,
Qui ne pose jamais que sur de tendres fleurs,
Et c'est encore un Dieu, Enone, cet Amour.
Mais, laisse, les oiseaux du printemps sont partis,
Et je vois les rayons de soleil amortis.

Enone, ma douleur, harmonieux visage,
Superbe humilité, douxhonnête langage,
Hier me remirant dans cet étang glacé,
Qui au bout du jardin se couvre de feuillage,
Sur ma face je vis que les jours ont passé.

(Jean Moréas. Le Pélerin Passionné)

AYDINLIK YÜZLÜ ENONE

Enone, sanmıştım ki sevdikçe senin güzelliğini
Ruhu bedenle birleştiren
Kalbimi ve zihnimi pekiştirerek
Hiçbir zaman ölmeyecek olana yükselecektim
Çünkü o yaratılmamış olandı
Ne soğuk ne sıcaktı
Ne güzeldi bir yerde ne de çirkin bir başka yerde.
Ve en iyiyle en kötüden şekillendirdiğim
Bu güzel ahenkle övünüyordum
Nasıl ki pesi tizle uyum içine sokup
Lirinin tellerinden güçlü bir ses çıkaran Polymnia'yı sevgiyle anan şarkıcı gibi.
Ama ölü gibi solup giden cesaretim, heyhat
Öğretti bana beni âşık eden okun
Sadece erkekten doğmuş Venüs'ün hiç zorlanmadan gerdiği yaydan atılmadığını

Beni vuran zayıf bir anadan doğmuş, yüreksiz Venüs'tü ne yazık.

Usta bir avcı olan bu yaramaz çocuk
Doldurur sadağını ince oklarla
Gülerek sallar meşalesini bir günlüğüne
Sadece taze çiçeklere konar
Çekici tenlerden derler göz yaşlarını
Ve yine bir tanrıdır bu Aşk, Enone.
Ama bırak, ilkbahar kuşları göçüp gittiler,
Günün ışıkları solup gittiler.
Enone, ıstırabım benim, o ahenkli çehre,
O muhteşem tevazu, o dürüst ve tatlı dil,
Dün bahçenin bir ucunda üzeri yapraklarla örtülen
Şu buzlanmış su birikintisinde seyrederken hayalimi
Gördüm yüzümde geçen günlerin izini.

BERCEUSE d’OMBRE

Des formes, des formes, des formes
Blanche, bleue, et rose, et d’or
Descendront du haut des ormes
Sur l’enfant qui se rendort.
Des formes!
Des plumes, des plumes, des plumes
Pour composer un doux nid.
Midi sonne: les enclumes
Cessent; la rumeur finit…
Des plumes!
Des roses, des roses, des roses!
Pour embaumer son sommeil
Vos pétales sont moroses
Près du sourire vermeil.
O roses!
Des ailes, des ailes, des ailes
Pour bourdonner à son front.
Abeilles et demoiselles,
Des rythmes qui berceront.
Des ailes!
Des branches, des branches, des branches
Pour tresser un pavillon

Par où des clartés moites franches

Descendront sur l'oisillon.

Des branches!

Des songes, des songes, des songes,

Dans ses pensers entr'ouverts

Glissez un peu de mensonges

A voir la vie au travers.

Des songes!

Des fées, des fées, des fées

Pour filer leurs écheveaux

Des mirages, de bouffées

Dans tous ces petits cerveaux,

Des fées!

Des anges, des anges, des anges

Pour emporter dans l'éther

Les petits enfants étranges

Qui ne veulent pas rester

Nos anges…

(Le Comte Robert de Montesquiou, Les Hortensias bleux)

GÖLGE BEŞİĞİ

Şekiller, şekiller, şekiller, şekiller,

Beyaz, mavi ve pembe ve altın sarısı

İnecekler karaağaçların tepesinden
Uykuya dalan
Çocuğun üzerine
Şekiller!

Tüyler, tüyler, tüyler, tüyler
Yumuşacık bir yuva yapıyorlar.
Öğle çanı: Örsler duruyor, uğultu kesiliyor…
Tüyler!

Güller, güller, güller, güller
Uykusunu ıtırlandırıyorlar
Sizin yapraklarınız ne denli ölgün
Onun lâl rengi gülümseyişi yanında
Ey güller!

Kanatlar, kanatlar, kanatlar
Alnında hışırdayıp duruyorlar
Arılar ve genç bayanlar,
Beşiğini sallayan tartımlar,
Kanatlar!

Dallar, dallar, dallar
Bir köşk örecekler

Aralıklardan sadece tatlı bir ışık sızacak içeri
Düşecek küçük yavrunun üzerine.
Dallar!

Rüyalar, rüyalar, rüyalar
Hafif aralanmış düşünceleri içine
Hayatı baş aşağı gösterecek yalanları
Kaydırın biraz
Rüyalar!

Periler, periler, periler
Çilelerini sarıyorlar
Seraplar, bulutlar
Tüm bu küçük beyinlerin içinde.
Periler!

Melekler, melekler, melekler
Esîrin içine taşıyorlar
Bizimle kalmak istemeyen
Küçük garip çocukları…
Meleklerimiz!

Ek II

Nibelungların Yüzüğü'nün konusu şöyle bir şey:

İlk sahnede su perilerinin, yani Rhein nehri kızlarının, her nedense ırmakta sakladıkları altınlardan söz edilir; perilerin şarkı söyledikleri duyulur: *Weia, Waga, Woge du Welle, Walle zur Wiege, Wage zur Wiege, Wage la Weia, Wala le Welle, Weia* vb. vb. Kızlar bu minval üzre şarkı söylerlerken, cüce (Nibelung) de onları ele geçirmenin peşindedir, ancak kızlardan bir tekini bile yakalayamaz. Bu arada su perileri, cüceye hiç açmamaları gereken bir gizi açarlar: Her kim ki aşkı yadsır, ırmakta gizlenmiş olan ve onların korudukları altınları çalabilecektir. Cüce aşkı yadsır ve kızların koruduğu altınları çalar. Birinci sahne böylece son bulur.

İkinci sahnede çayırlara uzanmış bir tanrıyla tanrıça, devlerin onlar için kurmakta oldukları –geri planda görülmekte olan– kentten dolayı sevinç içindedirler ve aralarında, devlere emeklerinin karşılığı olarak Tanrıça Freia'yı vermekten söz ederler. Nitekim az sonra devler gelip ücretlerini isterler. Ancak Tanrı Wotan, Freia'nın devlere verilmesine karşı çıkar. Devler buna çok kızarlar. Bu arada cücenin altınları çaldığını öğrenen tanrılar, altınları cüceden alıp emeklerinin karşılığı olarak devlere vermeyi önerirler. Ancak devler tanrılara güvenmez ve Tanrıça Freia'yı rehin alırlar.

Üçüncü sahne yeraltında geçer. Altınları çalan cüce Alberich, her nedense cüce Mime'yi döver ve onun insanı hem görünmez yapabilen, hem de başka bir yaratığa çevirebilen miğferini alır. Tanrı Wotan ve öbür tanrılar gelirler, hem birbirleriyle, hem de altınları

almak için cüce Alberich'le tartışırlar, ancak cüce altınları vermez ve oyun boyunca herkesin hep yaptığı gibi kendini mahvedecek bir adım atar: Büyülü miğferi başına geçirir, önce bir ejderha olur, sonra da bir kurbağa. Tanrılar kurbağayı yakalayıp başından miğferi çıkarırlar ve Alberich'i de yanlarına alarak giderirler.

Dördüncü sahne: Alberich'i evlerine götüren tanrılar, altınları geri getirmeleri için cücelerine emir vermesini söylerler. Cüceler altınları getirir, Alberich de hepsini tanrılara verir, ama büyülü yüzüğü alıkoyar. Tanrılar yüzüğü de alırlar. Bunun üzerine Alberich yüzüğü lanetler: Yüzük, ona sahip olan herkese uğursuzluk getirecektir. Devler gelirler, yanlarında Tanrıça Freia da vardır, devler tanrıça için kurtulmalık isterler: Tanrıçanın çevresine boyunca kazıklar dikerler, kurtulmalık olarak verilecek altınların bu kazıkların arasına dökülmesini ve Freia'nın başına kadar ulaşmasını isterler. Dedikleri yapılır, ancak altınlar yetmez, yetmeyince miğfer de konulur kazıkların arasına, devler yüzüğü de isterler. Ancak Tanrı Wotan yüzüğü vermek istemez. Bu sırada Tanrıça Erda gelir ve Wotan'a yüzüğü vermesini emreder, çünkü yüzük uğursuzdur. Wotan, Erda'nın dediğini yapar. Devler Freia'yı serbest bırakır, ancak aralarında kavga etmeye başlarlar, kavgada devlerden biri ölür. *Vorspiel* de böylece sona erer ve birinci perde başlar.

Ağaçlar arasında bir ev. Siegmund gelir, yorgundur, uzanıp yatar. Evin hanımı, Hunding'in karısı Sieglinde görünür, Siegmund'a sihirli sevda şerbeti sunar, sonra ikisi birbirlerini okşamaya, sevişmeye başlarlar. Sieglinde'nin kocası gelir, Siegmund'un düşman kabileden olduğunu öğrenmiştir, bu nedenle onunla dövüşmeye karar verir,

ancak Sieglinde kocasına uyutucu bir içki içirir, Siegmund’un yanına gider.

Siegmund, Sieglinde’nin kendi kız kardeşi olduğunu öğrenir. Bu arada Siegmund’un babası, kızını kimsenin elde edememesi için ağaca bir kılıç saplamıştır, hiç kimse çıkaramamaktadır kılıcı saplandığı yerden. Ama Siegmund bir asılışta kılıcı çekip çıkarır ve kız kardeşiyle zina yapar.

İkinci perdede Siegmund, Hunding’le dövüşecektir. Tanrılar aralarında dövüşçülerden hangisini zaferle ödüllendireceklerini tartışırlar. Kız kardeşiyle zina yapmasını onaylayan Wotan, Siegmund’dan yanadır ve dövüşü onun kazanmasını istemektedir, ancak karısı Fricka’nın baskısıyla Brünnhilde’ye Siegmund’u öldürmesini emreder. Siegmund dövüşe gider. Sieglinde bayılır. Brünnhilde gelir ve Siegmund’u öldürmek ister. Bu arada Siegmund, Sieglinde’yi de öldürmek ister, ancak Brünnhilde buna meydan vermez. Siegmund, Hunding’le dövüşür. Brünnhilde, Siegmund’u korur, buna karşılık Wotan da Hunding’i korumaktadır, kılıcı kırılan

Siegmund dövüşte yenilir, ölür. Sieglinde kaçar.

Üçüncü perde. Valkiriler görülür. Bunlar kadın savaşçılardır. Valkiri Brünnhilde atının terkisinde Siegmund'la görünür, Brünnhilde, emrine uymadığı için kendisine çok kızan Wotan'dan kaçmaktadır. Wotan onu yakalar ve ceza olarak Valkirilikten azleder. Ayıca ona bir de büyü yapar. Brünnhilde, kendini bir adam uyandırana dek uyuyacak, sonra da bu adama âşık olacaktır. Wotan, Brünnhilde'yi öper ve eski Valkiri uyumaya başlar. Wotan ayrıca Brünnhilde'yi çepeçevre saran bir de ateş yakar.

İkinci gün Mime'yi ormanda, ateş başında demir dövüp kılıç yaparken görürüz. Bu arada Siegfried ortaya çıkar. İki kardeşin –Siegmund'la Sieglinde'nin– zinalarının meyvesi olan bu çocuk ormanda cüce tarafından büyütülmüştür. Dünyaya geliş öyküsünü ve kırılan kılıcın babasına ait olduğunu öğrenen Siegfried, Mime'den yapmakta olduğu kılıcı kendisine vermesini ister ve gider. Üstü başı perişan bir gezgin kılığında Wotan girer ve korku nedir bilmeyen birinin, yapacağı bir kılıçla herkesi yeneceğini söyler. Cüce, bunun Siegfried olacağını düşünür ve onu zehirlemeye karar verir. Siegfried döner, demir dövüp babasının kılıcını yapar ve koşarak çıkar.

İkinci sahne. Alberich oturmuş, deve nezaret etmektedir. Dev, ejderha görünümündedir ve elde ettiği altınları korumaktadır. Wotan gelir ve her nedense Siegfried'in geleceğini ve ejderhayı öldüreceğini söyler. Alberich ejderhayı uyandırır ve onu Siegfried'e karşı koruyacağını söyler, buna karşılık istediği kendisine yüzüğü vermesidir. Ejderha yüzüğünü vermeye razı olmaz. Alberich çıkar gider. Mime ve Siegfried gelirler. Mime, ejderhanın Siegfried'e

korkuyu öğreteceği umudundadır. Ama Siegfried korkmaz, Mime’yi kovar, ejderhayı öldürür. Ejderhanın kanının bulaştığı parmağını dudaklarına götürür, bu ona insanların gizli düşüncelerini öğrenme ve kuş dilini anlama yetenekleri kazandırır. Kuşlar ona hazinenin ve yüzüğün nerede bulunduğunu ve Mime’nin kendisini zehirleyeceğini söylerler. Mime gelir ve yüksek sesle Siegfried’i zehirlemek istediğini söyler. Onun düşüncesinin yüksek sesle dile getirilmesi, ejderhanın kanını tattığı için Siegfried’in insanların gizli düşüncelerini anlayabildiğini vurgular. Mime’nin kendisine ilişkin tasarılarını öğrenen

Siegfried onu öldürür. Kuşlar ona Brünnhilde’nin nerede olduğunu söylerler ve Siegfried Brünnhilde’yi bulmaya gider.

Üçüncü perde. Wotan, Erda’yı çağırır. Erda önbilicilik yapıp Wotan’ın başına gelecekleri söyler ve ona öğütler verir. Siegfried görünür, Wotan’la önce ağız dalaşı yaparlar, sonra dövüşmeye başlarlar. Bu sırada Siegfried’in kılıcı, Wotan’ın her şeyden güçlü mızrağını parçalar. Siegfried, Brünnhilde’nin bulunduğu ateşin içine girer ve onu öper. Brünnhilde uyanır, silkinip tanrıçalık niteliğinden sıyrılır ve kendini Siegfried’in kollarına atar.

Üçüncü gün.

Üç Norn, altın bir halat örmekte ve gelecekten söz etmektedirler. Nornlar az sonra çıkarlar. Aynı anda Siegfried’le Brünnhilde görünür. Siegfried Brünnhilde’yle vedalaşır, ona yüzüğü verir ve çıkar.

Birinci sahne. Rhein kıyısı. Hem kendisi evlenmek, hem de kız kardeşini evermek isteyen bir kralımız var. Kralın kötü yürekli kardeşi Hagen, krala Brünnhilde’yle evlenmesini, kız kardeşini ise Siegfried’e vermesini önerir. Siegfried görünür. Siegfried’e bütün geçmişini unutturan ve kralın kız kardeşi Gutrune’ye âşık olmasını sağlayan bir iksir içirirler.

Siegfried, Brünnhilde’yi Gunther’in karısı yapmak için Gunther’le birlikte atla yola çıkar. Dekor değişir. Brünnhilde parmağında yüzüğüyle oturmaktadır. Bir Valkiri gelip Tanrı Wotan’ın mızrağının kırıldığını söyler ve yüzüğü Rhein nehrinin perilerine vermesini öğütler. Bu sırada Siegfried gelir, büyülü miğfer aracılığıyla Gunther’e dönüşür, Brünnhilde’den yüzüğü ister, sonra kendisiyle yatması için onu zorla alır götürür.

İkinci sahne, Yine Rhein kıyısı. Alberich ve Hagen yüzüğü nasıl ele geçirebileceklerini tartışmaktadırlar. Siegfried gelir, Gunther için bir gelin bulduğunu, geceyi onunla geçirdiğini, ancak gelinle arasına boylu boyunca kılıcını uzattığını anlatır. Brünnhilde gelir, Siegfried’in parmağındaki yüzüğü tanır ve yüzüğün gerçek sahibinin Gunther değil, Siegfried olduğunu söyler. Hagen herkesi Siegfried’e karşı kışkırtır ve ertesi gün onu ava çıktıklarında öldürmeye karar verir.

Üçüncü sahne. Yine Rhein’ın su perileri. Periler birbirlerine olup bitenleri anlatırlar. Derken, yolunu yitirmiş Siegfried görünür. Su perileri ondan yüzüğü isterler, ama Sieg

fried vermez. Bu sırada avcılar görünürler. Siegfried başından geçenleri anlatır. Hagen, ona belleğini geri getirecek, her şeyi anımsamasını sağlayacak bir iksir içirir. Böylece Sieg

fried, Brünnhilde'yi nasıl uyandırdığını ve ona nasıl sahip olduğunu anlatır. Herkes büyük bir şaşkınlığa kapılır. Hagen, Siegfried'in sırtına bir bıçak saplar ve sahne değişir. Gutrune, Siegfried'in cesediyle karşılaşır. Gunther ve Hagen yüzük konusunda tartışırlar ve Hagen, Gunther'i öldürür. Brünnhilde hıçkıra hıçkıra ağlamaya başlar. Hagen, Siegfried'in parmağından yüzüğü çıkarmak ister, ama bu anda el havaya kalkar. Brünnhilde, Siegfried'in parmağından yüzüğü çıkarır ve Siegfried'in ölüsü yakılmak için ateşe götürülürken, atına atladığı gibi ateşin içine dalar. Bu sırada Rhein nehri yükselir ve dalgalar ateşe kadar uzanırlar. Irmakta üç su perisi vardır. Hagen, yüzüğü ele geçirmek için ateşin içine dalar, ama periler kendisini tutup oradan uzaklaştırırlar. Bu sırada yüzüğün perilerden birinin parmağında olduğu görülür.

Yapıt böyle sona erer.

Benim bu derme çatma özetimin öyküye dair doğru dürüst bir izlenim vermekten uzak olduğunu biliyorum. Bununla birlikte, ne kadar eksik, yarım yırtık bir özet de olsa, yapıtın bütününü oluşturan dört kitapçık okunduğunda elde edilebilecek izlenimin bundan daha bütünsel, daha eksiksiz bir izlenim olacağını sanırsanız yanılırsınız. Hatta, tam tersine.

“Sanat Nedir?”in İngilizce Baskısına Önsöz[110]

Sanat Nedir? adlı kitabım, ilk kez gerçek biçimiyle yayımlanıyor. Rusya’da daha önce birkaç baskısı yapılan kitabımın sansür tarafından iler tutar yeri bırakılmadığı için sanat üzerine görüşlerimi merak eden herkesten yalnızca bu gerçek baskıdaki değerlendirmelerimi göz önünde bulundurmalarını dilerim. İmzamı taşıyan bu kitabın sansür tarafından iğdiş edilmesinin birkaç nedeni var. Uzun zaman önce aldığım bir karara göre, hiçbir kitabımı ahlak ve akıldışı bir kurum olarak gördüğüm sansüre teslim etmeyecek ve onları kalemimden nasıl çıktılarsa öyle yayımlayacaktım. Dolayısıyla bu kitabımı da yurtdışında yayımlamaya niyetleniyordum, ancak Moskova’da bir psikoloji dergisinin editörlüğünü yapan yakın dostum Profesör Grote, kitabımın konusunu öğrenince bunu yönettiği dergide yayımlamayı önerdi. Grote, birkaç ifadeyi yumuşatmaktan öte gitmeyecek çok önemsiz birkaç değişiklikle, kitabı bütünlüğüne hiçbir zarar gelmeden sansürden geçirebileceği sözünü verdi. Boş bulunup öneriyi kabul ettim ve imzamı taşıyan bu kitap son derece önemli kimi düşüncelerimin atılmış olmasının yanı sıra, bana tümüyle yabancı, hatta inançlarıma tümüyle ters, bambaşka birtakım düşünceler eklenmiş olarak yayımlandı.

Bu iş şöyle gelişti. İlkin Grote benim kimi düşüncelerimi yumuşattı, kimi kez bazı ifadeleri daha zayıf, daha güçsüz olanlarıyla değiştirdi; örneğin “her zaman” yerine “arada bir”, “tümü” yerine “bazıları” dedi; bu arada “kiliseye ilişkin”in yerini, “Katolikliğe ilişkin”, “İsa’nın

Anası”nın yerini, “Madonna”, “yurtseverlik”in yerini, “sözde yurtseverlik”, “saraylar”ın yerini “konaklar” ya da “köşkler” vb. almıştı. Protesto etme gereği duymadım bu durumu. Kitabın dizgisi bütünüyle bitince, sansür bazı cümleleri olduğu gibi karalamak ya da örneğin, benim toprak mülkiyetinin zararından söz eden tümcemin yerine, topraksız proletaryanın zararı gibi bir tümce koymak istedi. Buna ve başka bazı değişikliklere daha rıza gösterdim. Bir iki küçük ifade yüzünden bütün bir kitabın yayımlanmaması gibi bir duruma neden olmamak gerektiği akla gelebilir burada. Ne var ki, bir değişikliğe göz yumduğunuzda, ikinci, üçüncü değişikliklere de göz yummanız bekleniyordu. Böylece yavaş yavaş kitabın bütünsel anlamını değiştiren ve benim asla söylemek istemediğim düşüncelerin bana mal edilmesi gibi bir durumla karşı karşıya kaldık. Sonuçta basımı bittiğinde, bütünlüğünden ve içtenliğinden bir şeyler kaybetmişti kitap. Yine de kitabın Rus okuruna hiç ulaşmamasındansa, güzel bir şeyler içeriyorsa eğer, bu haliyle de halka bir şeyler verebilir düşüncesiyle avunabilirdim. Ama evdeki hesap çarşıya uymadı. *Nous comptions sans notre hote.* Dört günlük yasal sürenin sonunda kitap Petersburg’dan gelen emirle toplatılarak ruhani sansür kuruluna teslim edildi. Bunun üzerine Grote kitabın yayımı işinden tümüyle çekildi; dinsel sansür kurulu da kitapla dilediği gibi oynadı. Dinsel sansür kurulu Rusya’nın en kara cahil, en satılmış, en ahmak ve en despot kurumlarından biridir. Rusya’da devletçe benimsenmiş dinle herhangi bir şekilde uyuşmayan ve bu kurulun eline düşen bütün kitaplar, benim Rusya’da yayımlamaya kalkıştığım bütün dinsel kitaplarımın başına geldiği gibi hemen yasaklanır ve yakılır. Dergi yazı kurulu üyeleri söz konusu kitabımı kurtarmak için olanca çabalarını göstermeselerdi, olasılıkla bu

kitabımın başına da aynı şey gelecekti. Bütün bu telaşlı koşuşturmaların sonunda –olasılıkla, sanatla benim ilahiyatla ilgilendiğim kadar ilgilenen, sanattan benim ilahiyattan anladığım kadar anlayan din adamlarından oluşan, ama aldıkları dolgun aylıkları ancak amirlerinin hoşuna gitmeyen her şeyi yok etmekle hak eden bir kuruldu bu– aylıklarını tehlikeye sokabilecek her şeyi kitaptan attılar ve gerekli gördükleri her yerde benim düşüncelerimi kendilerininkilerle değiştirdiler. Örneğin, benim “inandığı doğru uğruna” haça gerilmeyi göze alan İsa şeklindeki ifademde, “inandığı doğru uğruna” sözlerini karalayarak, yerine “insanlık uğruna” demişler, böylelikle de benim kilise dogmalarının en zararlılarından biri olarak gördüğüm kefaret dogmasının onaylanmasını üzerime yüklemişlerdi. Bütün kitabı bu şekilde değiştiren, “düzelten” dinsel sansür kurulu, ancak bundan sonra kitabın basılmasına izin verdi.

Bu durumu protesto edemezdim; Rusya’da olanaksızdır bu: Hiçbir gazete yer vermezdi protestoma; yazımı dergiden geri çekmem de editörü okurları karşısında zor durumda bırakacağı için olanaksızdı.

Konu böylece kaldı ve kitap benim imzamla, bana yüklenen ama bana ait olmayan düşünceleri içerir biçimde yayımlandı.

Rus okurları için yararlı olabilecek düşüncelerimin onlara benimsetilmesi gerektiğine ikna edildiğim için yazımı Rusya’da yayımlanan bir dergiye vermeye razı olmuştum; ama iş hiç de benim düşündüğüm gibi sonuçlanmadı: Yazar olarak benim adımı taşıyan yapıta göre, ben yalnızca sahte yurtseverliği kötü buluyor, gerçek yurtseverliği ise yüce bir duygu olarak görüyordum; yalnızca Katolik kilisesini saçma buluyor ve Madonna’ya inanmıyordum, ama Tanrı’nın Anası’na ve Ortodoksluğa inancım tamdı; öte yandan

İncil'de yazılan her şeyi kutsal bulduğum gibi, bundan çok daha önemli olarak, İsa'yı insanoğlunun günahlarının bedelini ödemek amacıyla öldüğü için önemli buluyordum. Hepsinden önemlisi ise, kamuoyunun aykırı bulduğu her şeyi onaylıyor olmamdı; burada, onayımın dayandığı ve benim tek tek gösterdiğim nedenler, gerekçeler es geçilirken ve bunlardan hiç söz edilmezken, gerekçelerini açıklamadığım nedensiz onaylamalarım olduğu gibi bırakılıyordu.

Bu olayı böyle ayrıntılarıyla anlatmamın nedeni, kuşku duyulmaz bir gerçekliği vurgulamasından dolayıdır: Genellikle, çoğunluğun yararı gibi gerekçelerle vicdanınıza ters düşen bir kurumla uzlaştığınızda kendinizi kaçınılmaz olarak, çoğunluğun yararına bir şey yapmak şurada dursun, onaylamadığınız bir kurumun yasallığını benimsemiş, hatta bu kurumun neden olduğu kötülüklere ortak olmuş durumda bulursunuz.

Bir uzlaşmanın beni içine sürüklediği yanlışı hiç değilse bu açıklamayla düzeltebildiğim için memnunum.

17 Mart

Guy de Maupassant’ın Yapıtlarına Önsöz[111]

Sanırım 1881 yılıydı; Turgenyev beni bir ziyaretinde çantasından Fransızca bir kitap çıkarıp, tıpkı bir yıl önce, yazmaya yeni yeni başlayan Garşin’in de bir yazısını içeren Rus Zenginliği adlı broşürü verirken yaptığı gibi, fazla önemli olmayan bir şeyden söz ediyormuşçasına:

“Bir göz atın…” dedi.

Garşin olayında olduğu gibi şimdi de benim düşüncelerimi etkilemek gibi bir durumda kalmaktan korkuyordu ve asla böyle bir niyeti bulunmadığını belli etmeye çalışıyordu sanki.

“Genç bir Fransız yazarı…” diye sürdürdü sözlerini… “Belki bir göz atarsınız…” Sonra beni yüreklendirmek ister gibi: “Fena sayılmaz…” dedi… “Sizi tanıyor ve çok da değer veriyor… Aslında pek çok yönden bana Drujinin’i hatırlatıyor: onun gibi güzel bir oğul, güzel bir dost, *un homme d’un commerce sûr*… Ayrıca işçilerle ilişkileri var, onları yönetiyor… onlara yardım ediyor… Hatta kadınlarla ilişkileri bile Drujinin’i hatırlatıyor…” Ve Turgenyev bana Maupassant’ın bu konuya ilişkin davranışları üzerine, inanılması gerçekten güç, dudak uçuklatıcı şeyler anlattı.

Sözünü ettiğim 1881 yılı… büyük bir gayretle iç dünyamı… dünya görüşümü yeniden yapılandırmakla uğraştığım yıldı… kendimi yeniden yapılandırmakla uğraştığım bu süreçte adına sanat denilen ve benim eskiden uğruna bütün varlığımı adadığım alan, benim

kendisine geçmişte yüklediğim önemi yitirdiği gibi, benim ve Rusya’nın genel olarak varlıklı, eğitimli kesimlerinin hayatında hiç de hak etmediği bir yeri işgal ettiği için gözüme basbayağı sevimsiz görünmeye başlamıştı

O yüzden de Turgenyev’in “bir göz at” diye salık verdiği türden kitaplar hiç mi hiç ilgimi çekmiyordu. Yine de dostumu memnun etmek için kitabı okudum.

Saçma sapan ve epeyce de ahlakdışı bir konuyu işlemesine karşın, daha Maison Tellier adını taşıyan ilk öyküyü okuduğunuzda, yetenek denen şeyden nasipsiz olmayan bir yazarla karşı karşıya olduğunuzu hemen anlıyordunuz.

Evet, dikkatte aşırı bir yoğunlaşma ve başka pek çok şeyle birlikte ortaya çıkan ve yetenek adı verilen o ayrıksı şeyden nasipsiz olmayan bir yazar vardı karşımızda.

Romandaki bütün olaylar ve kişilerin böylesine canlı ve unutulmaz oluşları da bu nedenleydi. Evet, bütün olaylar ve kişiler… güçsüz, ahlaken çözülmüş, ama iyi yürekli anne de; soylu, güçsüz, sevimli baba da; eşsiz yalınlığı, alçakgönüllülüğü ve iyi olan her şeye hazır oluşuyla anne babasından çok daha sevimli kız da… sonra bunların birbirleriyle ilişkileri, ilk yolculukları, komşuları, hizmetçileri… sonra o temiz, iyi yürekli genç kızı hep olduğu gibi en kaba, en aşağılık duyguların idealize edilmesinden başka bir şey olmayan aşağılık evlilikle kandıran kaba, kösnül, cimri, kılı kırk yaran, hesaplı damat adayı… sonra eşsiz doğa betimlemeleriyle Korsika… kır yaşamı… kocanın kaba ihaneti, karısının çiftliğini, topraklarını ele geçirmesi, kayınpederiyle çatışması, iyi insanların yenilgisi, yüzsüzlüğün zaferi,

komşularla ilişkiler… kısacası bütün karmaşıklığı ve çeşitliliğiyle yaşamın ta kendisi! Bütün bunlar olanca canlılığıyla anlatılmakla kalmıyor, ister istemez okuru da içine çeken bir içtenlik ve patetik tonla anlatılıyordu. Yazarın bu kadını sevdiğini, onu dış görünüş olarak değil yalnızca, ruhuyla da sevdiğini –onda iyi şeyler olduğu için, ona acıdığı, onun adına acı çektiği için sevdiğini– anlıyordunuz ve bu duygu hemen okuyucuyu da sarıp sarmalıyordu. Derken, kendiliğinden zihninize doluşan sorular: Neden, ne uğruna bunca acıyı çekti bu güzel kadın? İlle de böyle mi olmalıydı her şey? Ve insan hayatının önemi, anlamı üzerine dalıp gidiyordunuz…

Romanın orasında burasında duyumsanan yanlış telden birtakım seslere karşın (genç kızın teninin aşırı ayrıntılı anlatılması; papazın olmayacak duaya amin niteliğindeki birtakım öğütlerinin gereksiz ayrıntılarla verilmesi; yüzüstü bırakılmış kadının yeniden anne olmasının –bir roman kahramanı olarak kendisinin o büyüleyici tertemizliğini yok eden– ayrıntılarla işlenmesi; aşağılanmış kocanın, hiç doğal olmayan, melodramatik öç alma öyküsü gibi falsolarına karşın, bu kitabı yalnız güzel bulmakla kalmadım, ayrıca neyin iyi neyin kötü olduğunu bilmeyen, bilmek de istemeyen yetenekli bir geveze ve şakacı bir kalem erbabı tablosu çizen ilk kitaptaki Maupassant'ın ötesine geçerek ciddi, hayata derinden bakabilen ve artık onu irdelemeye girişmiş bir yazarla karşı karşıya bulunduğum izlenimini verdi bu kitap bana.

Maupassant'ın bundan sonra okuduğum kitabı Bel Ami oldu.

Bel Ami son derece iğrenç bir kitap. Yazarın çekici bulduğu şeyler yönünde kendini kapıp koyuverdiği belli oluyor. Kimi zaman kahramanıyla ilgili temel tutumunu, yani ona karşı taşıdığı olumsuz

düşünceleri bir yana bırakıp onun safına geçiyor. Ama yine de Une Vie gibi, Bel Ami de özünde ciddi düşünce ve duygular içeren bir kitap. Une Vie'nin temel düşüncesi, bir erkeğin kaba kösnüllüğünün mahvettiği güzel bir kadının acıklı yaşamındaki acımasız anlamsızlığa duyulan şaşkınlıktır. Yalnızca bir şaşkınlık değil burada söz konusu olan; kösnüllüğüyle toplumda kariyer yapmış, sosyetede yüksek bir konuma erişmiş kaba, iğrenç bir yaratığın ulaştığı refah ve başarı karşısında yazarın duyduğu öfkeye de tanık oluyoruz yapıtta; öfkeye ve kahramanının başarıya, refaha ulaştığı toplumsal çevredeki ahlaksızlığa, soysuzlaşmaya karşı duyduğu nefrete… Bir önceki romanında sanki, "Nasıl oldu da böyle güzel bir yaratık mahvoldu?" diye soran yazar, bu romanında sorusuna sanki şöyle bir yanıt verir gibi: "Toplumumuzda temiz ve iyi olan her şey mahvoldu ve mahvolacak, çünkü ahlaksızlık batağına saplanmış, çıldırmış, korkunç bir toplum bu."

Romanın son sahnesi şöyle: Yakası şeref nişanlarıyla dolu herifi naşerif gepegenç, tertemiz bir kızla devrin modasına uygun bir kilisede zafer kazanmış bir edayla evleniyor; genç kız bir vakitler kendisinin baştan çıkardığı ve yine bir vakitler bir ailenin tertemiz annesi olan yaşlı kadının kızıdır. Kilisede piskoposça kutsanıp onaylanan bu evlilik herkes tarafından iyi, olması gereken bir şey olarak görülmektedir. Yazar bu düşünceyi inanılmaz bir güçle yansıtmıştır. İğrenç birtakım ayrıntılarla dolu olmasına –ve yazarın da bunlardan ne yazık ki zevk alır gibi görünmesine (*se plait*)– karşın, hayata ilişkin aynı ciddi sorunların ele alındığını görüyoruz bu yapıtta da.

Yaşlı ozanın, yanılmıyorsam, Walterlardaki yemekten sonra, yolda Duroy ile konuştuğu bölümü okuyun. Yaşlı ozan, yaşamı olanca çıplaklığıyla genç dostunun gözleri önüne serer; yaşam nasılsa, tam öyle gösterir, yani ebedi ve kaçınılmaz yoldaşı olan ölümle birlikte.

Ölümü kastederek, "*Gueuse*[112] iyiden iyiye avucunun içine aldı beni." der. "Ağzımda diş, başımda saç bırakmadı, bacaklarımı ayırdı, yakında yutup midesine indirecektir. Artık onun elindeyim, kaçamayacağımı bildiği için benimle kedinin fareyle oynadığı gibi oynuyor. Bir kadının aşkını elde etmeni sağlamadıktan sonra ün ve para neye yarar? Dünyayı yaşanmaya değer kılan tek şey bir kadının aşkıdır. Ama aşkı da insanın elinden alıyor ölüm. Sonra sağlığını alıyor, sonra gücünü, en sonra da yaşamını… Ve bu herkes için geçerli ve… hayatta bunun dışında hiçbir şey yok."

Öz olarak buydu yaşlı ozanın söylediği. Ama kendisine sevdalı bütün kadınların kabına sığmaz aşığı Duroy öylesine güçle, şehvetle doluydu ki, yaşlı ozanın sözlerini hem duyuyor hem duymuyor; hem anlıyor hem anlamıyordu. Duyuyor ve anlıyordu, ama kösnül yaşamın kaynağı onda öylesine güçlü bir nabız olarak atıyordu ki, ona da aynı şeyleri vaat eden, onun için de aynen geçerli olan bu kaskatı gerçek hiç umurunda değildi, en ufak bir tedirginlik duymuyordu.

Yergisel değerini bildiğimiz Bel Ami romanındaki bu iç çelişki, onun asıl önemli yanını oluşturur. Veremli gazetecinin ölümünün anlatıldığı o harika sahnelerde de aynı düşüncenin ışıdığını görürüz. Yazar kendi kendine, "Nedir şu hayat?" diye sorar. "Yaşama aşkıyla, ölümün kaçınılmazlığını bilme arasındaki çelişki nasıl çözülecek?" sorusuna bir yanıtı yoktur. Aranır, kıvranır, bekler… ama bir yanıt

bulamaz. O bakımdan yaşam karşısında doğru ahlaki tavrın bu romanda da sürdürüldüğünü söyleyebiliriz.

Sonraki romanlarda ise bu ahlaki tavırda bulanıklaşmalar başlar, hayata bakışta, hayata ilişkin değerlendirmelerde tereddütler, belirsizlikler görülür, son romanlara gelindiğine ise iş iyice çığırından çıkar: Tam bir sapkınlıkla karşı karşıyayızdır artık.

Mont Oriol'de Maupassant önceki iki romanındaki motifleri birleştirmiş gibidir; içerik yönünden de kendini yinelediği görülür. Gözde kaplıcalardan birinin ve orada hastalara uygulanan tedavi yöntemlerinin ince bir humorla bezenmiş güzelim tasvirine karşın, bir de bakarız ki Une Vie'nin Paul'ü bütün bayağılığı ve acımasızlığıyla burada da karşımızda… sonra aynı iğfal edilmiş, zavallı, yalnız, hep yalnız, sevimli kızcağız… ve tıpkı Bel Ami'de olduğu gibi bayağılığın, rezilliğin artık olağanlaşan zaferi.

Düşünsel içerik aynı olmakla birlikte, yazarın anlattığı şeye karşı ahlaki tavrı ilk romandan da düşük düzeydedir, resmen bayağıdır. Ayrıca, yazarın neyin iyi neyin kötü olduğuna ilişkin değer ölçüsünün de karışmaya başladığını görülür. Yazar nesnel olmak, yansız kalmak ister, bu konuda bilinçli çaba da harcar; ancak Paul olacak alçak, aşağılık yaratık besbelli yazarın bütün merhametine ve tasvibine mazhar olmuş durumdadır. O bakımdan da Paul'ün bütün bu aşk öyküsü, kızı baştan çıkarma çabaları ve bu çabalarında başarıya ulaşması insanda bir sahtelik duygusu yaratır. Yazarın muradının ne olduğunu, nereye varmak istediğini anlayamaz okur. Neyi göstermek istemektedir yazar: Salt gebe kaldı (üstelik de Paul'ün çocuğuna), bu nedenle de karnı büyüdü, endamı bozuldu diye kadından kılı bile kıpırdamadan yüz çeviren, hatta onu

aşağılayan Paul'ün nasıl bomboş, bayağının bayağısı biri olduğunu mu göstermek istemektedir, yoksa tam tersine, Paul gibi yaşamanın pek güzel, pek hoş olduğunu mu?

Bunları izleyen Pierre et Jean, Fort comme la mort ve Notre Cœur romanlarında, yazarın yarattığı kişilere karşı ahlaki tavrı büsbütün karmaşıklaşır, hele sonuncusunda iyice içinden çıkılmaz bir hal alır. Bu romanların hepsi kayıtsızlığın, aceleciliğin, uydurukçuluğun, en önemlisi de yazarın ilk yapıtlarında gözlemlediğimiz hayata karşı doğru ahlaki tavrın yokluğundan izler taşırlar. Bu iş ne zaman başlar? Maupassant'ın moda bir yazar olarak ününün pekişmeye başladığı zaman… ve giderek günümüzde –Maupassant gibi bir de şeytan tüyü olan yazarlar şurada dursun– hiçbir ünlü yazarın etkisinden kurtulamadığı baştan çıkarıcı bir afete dönüşür. İlk romanlarının ulaştığı başarı, basında hakkında çıkan övgüler, toplumda –özellikle de kadınlar arasında– başlamış bulunan yazarı pohpohlama, yere göğe koyamama yarışı, yazarlık kazancının gitgide büyümesi –ama yine de sürekli artan gereksinimlerini karşılamaktan uzaktı kazandığı para–, yayıncıların kendilerine sunulan yapıtın yazınsal değerini tartacak yerde, toplumda pekişmiş ün sahibi bir yazara karşı yılışma, yalvarma, yaltaklanma yarışına girerek, altında bu ünlü imzanın olduğu her yapıtı yayımlamaya amade oluşları… Maupassant'ı tümden şaşırtmış, yapıtlarına bakışında değer ölçüsü diye bir şey bırakmamıştı. Biçimsel açıdan eskisi gibi, hatta eskisinden de güzel yazmaya devam ediyor gibiydi; yazdıklarını işliyor, süslüyor, dahası, yazdıklarını seviyordu da, ama sevmesi, bunlar iyi, ahlaklı şeyler oldukları, yani herkesçe sevildikleri için değildi; öte yandan, sevmediği yapıtları da vardı, ama bunları kötü, herkesçe nefret edilen şeyler oldukları için değildi sevmemesi;

her nedense bazı yazdıkları hoşuna gidiyordu, bazılarını ise, tesadüf işte, beğenmiyordu.

Bel Ami'den başlayarak Maupassant'ın bütün romanlarında bu aceleciliğin, ondan da önemlisi, uydurmacılığın izleri görülür. İlk iki romanında yaptıklarını yapmaz artık; yani yapıtının temeline belli ahlaki gerekirlikleri koyarak ve bunlara yaslanarak roman kişilerinin yapıp eylediklerini anlatmaz. Bunun yerine yaptığı, bütün zanaatçıromancılar gibi yazmaktır: En ilginç, en dokunaklı ya da en güncel tipler, durumlar, olaylar uydurup, bunları romanın dokusuna uygun kişisel bir iki gözlemiyle de süsleyerek yazar romanlarını; bu sırada yazdığı olayların ahlaki gerekirliklere uyup uymadığı ya da ne kadar uyduğu umurunda değildir. Pierre et Jean, Fort comme la mort ve Notre Cœur bu tür romanlarındandır.

Fransız romanlarında kocadan başka herkesin bildiği bir aşığın bulunduğu üçlü ilişkiye dayanan aile öyküleri okumaya nasıl da alışmışızdır! Ve tabii bütün kocaların her zaman nasıl bu kadar budala, *cocus* ve *ridicules*[113] olabildiklerini, bütün âşıklarınsa –ki önünde sonunda hepsi evlenip koca olur– *cocus* ve *ridicules* olmak şurada dursun, nasıl kahraman olabildiklerini anlayabilmek de mümkün değildir. Bütün kadınlar sefahat düşkünüyken, bütün annelerin nasıl azize olabildikleri ise bu romanların en anlaşılmaz yanını oluşturur.

Gerek Pierre et Jean, gerekse Fort comme la mort, son derece yapay, akıl almaz, en önemlisi de ahlakdışı ilişkiler üzerine kurulmuş romanlardır. O nedenle de bu ilişkiler içinde yer alan kişilerin çektikleri acılar bize pek dokunmaz. Pierre ve Jean'ın anneleri –ki bütün hayatını kocasını aldatmakla geçirmiştir– oğluna günahlarını

itiraf etmek zorunda kaldığında içimizde pek de fazla bir acıma duygusu uyandırmaz; kendisine sunulan mutluluk fırsatını geri tepmesinin elinde olmadığını söyleyerek kendini haklı çıkarmaya çalıştığında ise, kadına duyduğumuz acıma duygusu daha da azdır. Hele Fort comme la Mort'un kahramanı, hayatı boyunca arkadaşını aldatmış, arkadaşının karısını baştan çıkarmış ve yaşlandığı için metresinin kızını ayartamamış olmanın yıkımını yaşayan bu adam acıma duygularımızı hak etmekten büsbütün uzak bir kişiliktir. Son roman, yani Notre Cœur, cinsel aşkın değişik yönlerinin anlatılmasının ötesinde hiçbir iç sorunsalı olmayan, bu türden hiçbir kaygı taşımayan bir romandır. Hayatta her şeyi tatmış, her şeyden bıkmış, ne aradığını, kendisine neyin gerekli olduğunu bilmeyen aylak bir ahlaksız, kendinden de ahlaksız, şehvet düşkünlüğünü haklı gösterme gereği bile duymayan, zihni perişan bir kadınla birlikte yaşamaya başlar; derken bu kadından ayrılıp bir hizmetçiyle birlikte olur, sonra ondan da ayrılıp yine ilk kadına döner, sanki her ikisiyle birlikte bir yaşam sürer gibidir. Pierre et Jean ve Fort comme la mort'da hiç değilse dokunaklı birkaç sahneye rastlıyorduk, bu romansa insanda yalnızca tiksinti uyandırıyor.

Maupassant'ın ilk romanı Une Vie'de iyi yürekli, akıllı, iyi olan her şeye eğilim duyan sevimli bir kadının önce, kaba, aptal, hayvan gibi bir kocaya, ardından da hınk demiş bu adamın burnundan düşmüş bir oğula kurban gibi sunuluşuna ve dünyaya hiçbir şey veremeden telef olup gidişine tanık oluruz. Neden her şey böyle olmuştur? Yazar bu soruyu sorar ve sanki sorduğu sorunun karşılığını vermez. Ama bütün roman, yazarın kadına duyduğu acıma ve onu mahveden şeylere karşı duyduğu nefret, bir bakıma sorduğu sorunun yanıtının ta kendisidir. Tıpkı çektiği acıları kimsenin duyup bilmeyeceğini

söylediklerinde, Eyüp'ün, arkadaşlarına verdiği yanıtta olduğu gibi: Tek bir insan bile çekilen acıları anlamış ve eğer bunu dile getirmişse, acıların kefareti ödenmiş demektir. Öğrenilen ve anlaşılan acının kefareti ödenmiş demektir. Burada da yazar acıyı fark etmiş, anlamış ve bunu insanlara göstermiştir. Ve insanların bunu çabucak öğrenmeleriyle birlikte de acının kefareti ödenmiştir; er ya da geç, şöyle ya da böyle, bir şekilde yok olup gidecektir artık o acı.

Yazarın bunu izleyen romanı Bel Ami'de soru artık acının neden saygıdeğer olduğu değil, zenginlik ve ünün neden saygıdeğer olmadığı, ayrıca zenginlik ve ünün ne olduğu ve nasıl elde edildiğidir. Ve önceki örnekte de gördüğümüz gibi bu da yanıtını kendi içinde taşıyan bir sorudur ve yanıt, yığınların değer verdiği her şeyin toptan yadsınmasındadır. Bu ikinci romanın konusu ciddidir, ancak yazarın anlattığı konuya karşı ahlaki tutumunun oldukça zayıf olduğu görülür; ve ilk romanda yapıtı berbat eden kösnüllük olgusuna seyrek lekeler halinde rastlanırken, Bel Ami'de bu lekeler iyice sıklaşır; pek çok bölüm yalnızca kösnüllük çirkefinden ibaret gibidir ve yazar da sanki bu durumdan pek hoşnuttur.

Bir sonraki kitap olan Mont Oriol'deki sorular şunlardır: Sevimli kadın acılar içinde kıvranırken vahşi adam nasıl ve neden başarıya ulaşmakta, sevinçler yaşamaktadır? Açıkça söylememekle birlikte yazar bunun böyle olması gerektiğini ima eder gibidir; hemen hiçbir ahlaki sorumluluk söz konusu değildir ve sanatsal –ya da başka– herhangi bir zorunluluk, gerekirlik olmamasına karşın, olur olmaz yerde birbirinden iğrenç kösnüllük betimlemelerine yer verilir. Sanatın olmazsa olmazlarının pervasızca ayaklar altına alınışının en çarpıcı

örneğini kadın kahramanın ayrıntılı banyo sahneleri oluşturur; doğrudan doğruya yazarın konusuna yanlış bakışının doğurduğu bir durumdur bu. Bu banyo sahnelerinin böylesine ayrıntıyla verilmesine hiç mi hiç gerek yoktur; bu sahnelerin romanın ne dış, ne iç örüntüsüyle herhangi bir bağı, ilintisi yoktur: Kadının pembe bedeninde kabarıp sönen sabun baloncukları!..

“Canım bu da nerden çıktı?” diye sorar okur.

“Hiiç…” diye yanıtlar yazar. “Bu tür betimlemeler yapıyorum, çünkü böyle şeyler yazmak hoşuma gidiyor.”

Sonraki iki roman Pierre et Jean ve Fort comme la Mort’da da hiçbir ahlaki kaygının izi görülmez; her iki roman da kişilerini trajik sonlara götüren sefahat, eşini aldatma, yalan dolan üzerine kurulmuştur.

Son roman Notre Cœur’de kişiler artık ahlaksızlığın, vahşiliğin, iğrençliğin doruklarında dolaşırlar; yalnızca haz peşinde koşan bu insanların değer verdikleri, uğruna mücadele ettikleri hiçbir şey yoktur; onların için tek önemli şey kibir, şehvet ve cinselliktir ve yazar da sanki onların bu duygularını anlayışla, sevecenlikle karşılıyor gibidir. Bu romandan çıkarılabilecek tek sonuç adeta şudur: Hayatta en büyük mutluluk cinsel ilişkidir, o halde bu mutluluğu doya doya yaşamak gerekir.

Yaşama bu ahlaksızca bakış, dudak uçuklatıcı ahlaksızlıkta ve yarım kalmış bir roman olan Yvette’de daha belirgindir: Kalbi tertemiz, ama annesinin yaşadığı sefih çevre dolayısıyla dışsal olarak ahlaksız bir görünüm sergileyen sevimli bir kız, alçak bir adamın ağına düşer. Adam kızı sevmektedir, ama annesinin

çevresinden öğrendiği ağza alınmaz çirkinlikteki sözleri –bunların ne anlama geldiğini bile bilmeden– papağan gibi yineleyen kızın herhalde ahlaksızın teki olduğunu düşünür ve ona çok kaba bir biçimde cinsel birleşme önerisinde bulunur. Bu kabalık kızı dehşete düşürür (çünkü adama âşıktır kız), gözünün açılmasını, kendisinin ve annesinin durumunu yeni bir bakışla değerlendirmesini sağlar ve derin acılar çeker. Yazarın kızın acılarını anlatmada çok başarılı olduğunu, bu acıları son derece dokunaklı, insanın içine işleyecek bir biçimde yansıttığını belirtmek gerekir: Tertemiz bir ruhun güzelliğiyle, ahlaksızlık batağına saplanmış dış dünya arasındaki çatışmayı verdikten sonra romanına son noktayı koyması gerekirken, ne içsel, ne dışsal bir zorunluluk olmasına karşın yazar öyküyü sürdürür ve ne yapıp edip ahlaksız herifin bir gece kızın odasına süzülmesini ve onu baştan çıkarmasını sağlar. Yazar açıkça romanın ilk bölümünde kızcağızın yanındayken, ikinci bölümde ahlaksız adamdan yana saf tutmuştur. Öykünün yarattığı etkilerden biri ötekini yok eder ve roman iyi yoğrulmamış bir hamurdan yapılan ekmek gibi ufalanır gider.

Bel Ami’den sonraki bütün romanlarında (kendisine ün sağlayan ve asıl başarılı olduğu alan olan küçük öykülere burada hiç değinmiyorum, onları ayrıca ele alacağız) Maupassant, sanki kendi çevresinde, Paris’te egemen olmakla kalmayıp her yerde, şimdilerde sanatçılar arasında da egemen olan bir kurama kendini kaptırmış görünüyor: Bir sanat yapıtında neyin iyi, neyin kötü olduğu konusunda açık, belirgin bir tavır almak gerekmediği gibi, tam tersine, sanatçının hiçbir ahlaki sorunu ciddiye almaması, umursamaması gerekiyor; hatta sanatçının artamı, üstünlüğü burada görülüyor.

Bu kurama göre sanatçı pek çok şey anlatabilir: Gerçek olanı, var olanı, güzel olanı (yani her neyden hoşlanıyorsa onu), hatta yararlı bir şeyi, örneğin bilimsel bir konuyu anlatabilir, anlatmalıdır da; ama neyin ahlaklı, neyin ahlaksız –neyin iyi, neyin kötü olduğu onu hiç mi hiç ilgilendirmez, bunlar onun sorunları değildir.

Ünlü bir ressam, bir dinsel ayini anlatan bir resmini göstermişti bir gün. Gerçekten harika bir resimdi, ancak sanatçının yapıtıyla hiçbir ilişkisinin olmadığı hemen seziliyordu.

Ressama dedim ki:

“Bütün bu ayinlerin iyi şeyler olduğu ve yerine getirilmeleri gerektiği kanısında mısınız?”

Ressam, saflığıma şaşırmış gibi hafiften küçümser bir edayla, “Bilmiyorum, bilmem de gerekmiyor.” dedi, onun işi hayatı betimlemekmiş.

“Hiç değilse bu ayinin hoşunuza gittiğini söyleyemez misiniz?”

“Söyleyemem.”

“O zaman bu ayinden nefret ediyorsunuz?”

“Ne o, ne öteki!” dedi, yüksek kültürlü çağdaş ressam, aptallığıma acır bir gülümsemeyle; o da tıpkı Maupassant gibi anlamına aldırmadan resmettiği hayatın sahnelerini ne seviyor, ne de onlardan nefret ediyordu.

Pierre et Jean’a yazdığı önsözde yazar şöyle der:

*“*Yazara şöyle derler: – *Consolez moi, amusez moi, attristez moi, attendrissez moi, faites moi rêver, faites moi rire, faites moi frémire,*

faites moi pleurer, faites moi penser. Seuls quelques esprits d'élites demandent à l'artiste: faites moi quelque chose de beau dans la forme qui vous conviendra le mieux d'après votre tempérament."[114]

Seçkin kafaların bu talebini yerine getirmek için, kendi çevresinde güzel diye kabul edilen şey her ne ise, sanatın hizmet etmesi gereken güzelliğin de o olduğunu sanarak yazdı Maupassant romanlarını. Onun ait olduğu çevrede güzel denilince genç, alımlı, genellikle çıplak kadın… ve onunla girilecek cinsel ilişki akla geliyordu… Sanatın da hizmetinde olacağı güzellikten anlaşılan şey buydu, bugün de budur. Maupassant'ın "sanat çevresi"nde bulunan bütün arkadaşları değil yalnızca… yani ressamlar, yontucular, romancılar, ozanlar vb.ne ek olarak genç kuşakların öğretmeni olan felsefeciler için de durum buydu. Örneğin ünlü Renan, Marc Aurèle'inde, kadın güzelliğinden anlamadığı için Hıristiyanlığı suçlayarak aynen şöyle yazıyordu (s. 555):

"Le défaut du christianisme apparait bien ici, il est trop uniquement moral; la beauté chez lui est toutàfait sacrifiée. Or, aux yeux d'une philosophie complète la beauté, loin d'être un avantage superficiel, un danger, un inconvénient est un don de Dieu comme la vertu. Elle vaut la vertu; la femme belle exprime aussi bien une face du but divin, une des fins de Dieu, que l'homme de génie ou la femme vertueuse. Elle le sait et de là sa fierté. Elle sent instinctivement le trésor infini qu'elle porte en son corps; elle sait bien, que sans esprit, sans talent, sans grave vertu, elle compte entre les premières manifestations de Dieu: et pourquoi lui interdire de mettre en valeur le don, qui lui a été fait, de sertir le diamant qui lui est échu?

La femme en se parant, accomplit un devoir; elle pratique un art, art exquis, en un sens le plus charmant des arts. Ne nous laissons pas égarer par le sourire que certains mots provoquent chez les gens frivoles. On décerne la palme du génie à l'artiste grec qui a su résoudre le plus délicat des problèmes, orner le corps humain, c'est à dire orner la perfection même, et l'on ne veut voir qu'une affaire de chiffons dans l'essai de collaborer à la plus belle œuvre de Dieu, à la beauté de la femme! La toilette de la femme avec tous ses raffinements, est du grand art à sa manière.

Les siècles et les pays, qui savent y réussir, sont les grands siècles, les grands pays et le christianisme montra par l'exclusion dont il frappa ce genre de recherches que l'idéal social qu'il concevait ne deviendrait le cadre d'une société complète que bien plus tard, quand la révolte des gens du monde aurait brisé le joug étroit imposé primitivement à la secte par un piétisme exalté."[115]

(Böylece, genç kuşağın bu yöneticisine göre bir tek Parisli terziler ve kuaförler Hıristiyanlığın bu yanlışını düzelterek güzelliği gerçek ve yüce anlamıyla yeniden yaratmışlar.)

Güzelliğin nasıl kavranması gerektiği konusunda hiçbir kuşku kalmaması için aynı ünlü yazar, tarihçi, bilgin L'Abesse de Jouarre adlı bir oyun yazdı ve oyununda kadınla cinsel ilişkiye girmeyi güzelliğe hizmet olarak gösterdi; yani soylu, yüce bir iş, davranıştı bu. Oyunda özellikle de Daren'in L'Abesse ile konuşması inanılmaz bir yeteneksizlikle ve kabalıkla kaleme alınmış: Adamın sözüm ona yüksek ahlaklı, masum bakireye aşk üzerine söylediği daha ilk sözlerinden ne mene bir aşktan söz edilmekte olduğunu hemen anlarız; bu arada yüksek ahlaklı masum bakire de bütün bu

sözlerden hiçbir şekilde aşağılanmış hissetmez kendini. Oyunda ölüme mahkûm edilmiş ve öldürülmelerine birkaç saat kalmış en yüksek ahlaklı insanların, bu kısa süre içinde tensel tutkularını dindirmekten daha güzel yapacak bir şey bulamamaları gösterilir.

O nedenle Maupassant'ın yetiştiği, eğitildiği çevrelerde son derece ciddi bir konu olarak görülen kadın güzelliği ve aşk betimlemeleri, en akıllı, en bilge kişilerce de nice zaman en yüksek sanatın –*le Grand art*– tek gerçek konusu olarak görüldü ve görülmekte.

Gözde ve gündemde bir yazar olduğu dönemlerde Maupassant da dehşet verici ahmaklıktaki bu kuramın tutsağıydı. Ve tam da bekleneceği gibi, bu sahte ideal Maupassant'ın romanlarında bir dizi yanlış içine düşmesine ve gitgide daha zayıf yapıtlar vermesine neden oldu.

Roman ve öykü arasındaki köklü farklılığın ortaya çıktığı bir noktadır bu. Romanın amacı, hatta buna sadece dışsal amacı diyelim, bir ya da çok sayıda insanın yaşamını betimlemektir; o bakımdan da roman yazan kişinin hayatta neyin iyi neyin kötü olduğuna dair son derece açık, net, kesin bir kanısı olmalıdır; Maupassant'da bu yoktur; olmadığı gibi, tam tersine, –benimsediği kurama göre– yazarın hiç de böyle bir kanısı olmamalıdır. Şehveti işleyen kimi yeteneksiz yazarlar gibi bir yazar olsaydı, yetenek olmaksızın da rahat rahat kötüyü iyiymiş gibi gösteren kitaplar yazabilir ve romanları hem bütünsel olur, hem de yazarla aynı düşünceyi paylaşan okurlara ilginç gelebilirdi. Ama Maupassant yetenekliydi, şeylerin özünü görebiliyordu, o yüzden istemeye istemeye de olsa hakikati fark etti, iyi diye nitelemek istediği şeydeki kötüyü gördü. O bakımdan da, ilki dışında bütün romanlarında

tereddüt halindedir, sevecenlik duyduğu şey sürekli değişir: Bazen kötüyü iyi gibi gösterir, bazen kötünün kötü, iyinin iyi olduğunu itiraf eder, bazen de durmamacasına bunların birinden ötekine sıçrar. Sanatsal etki dediğimiz şeyi, bunun üzerinde yükseldiği *charpente*'yi temelden yıkan bir tutumdur bu. Sanatsal duyarlığı fazla gelişmemiş insanlar sıklıkla sanat yapıtını bütünsel olarak nitelerler; çünkü onlara göre yapıtta hep aynı insanlar vardır, yapıtın tümü aynı düğüm üzerine kurgulanmıştır ya da bütün yapıt tek bir insanın yaşamını anlatmaktadır. Bu yanlış bir görüştür. Yüzeysel bir bakışla bakıldığında böyle görünür durum: Her sanat yapıtını bütünsel bir yapı halinde bir arada tutarak yaşamı yansıtıyormuş yanılsamasını yaratan çimento, kişilerin ve durumların birliğinde değil, yazarın konusuyla arasındaki özgün ahlaki ilişkinin birliğindedir. Aslında yeni bir yazarın yapıtını okuduğumuzda içimizde her zaman şöyle bir sorunun kımıldadığını duyumsarız: "Kimsin, nasıl birisin sen? Benim bilip tanıdığım onca insandan ne farkın var? Ve hayatımıza nasıl bakacağımıza dair bana yeni ne söyleyebilirsin?" Sanatçının betimlediği kişiler kim olursa olsun, din adamları, haydutlar, çarlar, uşaklar… biz bütün bunlarda yalnızca sanatçının ruhunu arar, onu görmek isteriz. Eğer söz konusu olan eski, bildik bir yazarsa, bu durumda elbette sorulacak soru "Sen de kimsin be birader?" değil, "Hadi bakalım, bana yeni ne söyleyebileceksin? Hayatın hangi yeni yanını aydınlatacak, sergileyeceksin?" olacaktır. O bakımdan, dünyaya dair açık seçik bir fikri olmayan bir yazar –hele hele böyle bir fikre hiç de ihtiyacı olmadığını düşünen bir yazar– sanat yapıtı denilebilecek bir yapıt yaratamaz. Çok şey yazabilir böyle bir yazar, güzel şeyler de olabilir yazdıkları, ama sanat yapıtı olmaz. Maupassant'ın romanları için de durum budur. İlk iki romanında,

özellikle de ilk romanı Une Vie'de yaşama ilişkin olarak açık, belirgin ve yeni bir tavır gözleniyordu ve karşımızda bir sanat yapıtı vardı; ama gününün moda kuramlarına boyun eğmesiyle birlikte Maupassant, yazarın yaşama karşı hiç de böyle bir tavır içinde olması gerekmediğine karar verdi ve yalnızca *faire quelque chose de beau*[116] için yazmaya başladı, böylece de yazdıkları sanat yapıtı olmaktan çıktı. Une Vie ve Bel Ami'de yazar kimi sevmek, kimden nefret etmek gerektiğini bilir; okur da yazarın dediklerini kabul eder, ona, betimlediği kişilere ve olaylara inanır. Gel gelelim Notre Cœur ve Yvette'de yazar kimi sevmesi, kimden nefret etmesi gerektiğini bilmez; okuru da bilemez bunu. Okur bunu bilemeyince, kendisine anlatılan olaylara inanmaz, onlarla ilgilenmez. O nedenle de başlardaki ilk birkaç –hatta daha katı bir deyişle– yazdığı ilk roman dışındaki bütün romanları, zayıftır Maupassant'ın. Ve eğer bize yalnızca romanlarını bırakmış olsaydı, o gerçeklikle hiç ilgisi olmayan sahte toplumsal ortam, sanatı sevmeyen, dolayısıyla sanattan anlamayan kişilerin icadı olan sahte sanat kuramları gibi nedenlerle pırıl pırıl bir dehanın nasıl mahvedildiğinin göz kamaştırıcı örneğini oluşturacaktı. Ama bereket versin Maupassant benimsediği o sahte kuramlara boyun eğmeyen küçük öyküler de yazdı; *quelque chose de beau* değil, ahlak duygusuna dokunan ya da onu isyan ettiren şeylerdi bunlar. Ve bu küçük öykülerinde, elbette hepsinde değil, ama bunların en iyilerinde, sözünü ettiğim bu ahlak duygusunun nasıl derece derece geliştiğine tanık oluruz.

Sahte birtakım kuramların zorlayıcı bukağılarıyla kendini bağlamamış her gerçek yeteneğin en şaşırtıcı özelliği, sahibi olduğu yeteneğin onu ahlaki gelişme yolunda ileri taşıması; onun sevilmeye değer olanı sevmesini, nefret edilmesi gerekenden de nefret

etmesini sağlamasıdır. Sanatçı, nesneleri görmek istediği gibi değil, onlar gerçeklikte nasılsa öyle gördüğü için sanatçıdır. Yetenekli bir insan yanılabilir; ancak kendisine hamle, manevra yapma olanağı sağlanan yetenek –yeter ki bu olanak sağlanmış olsun ona (tıpkı Maupassant'ın öykülerinde yeteneğine bu olanağı sağladığı gibi)– olayların, nesnelerin üzerindeki gereksiz her şeyi atar, onları soyar, çıplaklaştırır, sevilmeye değer olanı sevmeye, nefret edilmesi gerekenden de nefret etmeye zorlar. Her gerçek sanatçı, çevresinin etkisinde kalmaya görsün, anlatması gerekmeyeni anlatmaya başlar. Valaam'a olan ona da olur: Lanetlemesi gereken birini kutsamak istediğinde bir de bakar ki, kutsayacak yerde lanetlemiş ve kutsaması gereken birini lanetlemeye kalkıştığında bir bakar ki, tam tersine, kutsamış! Yani hiç elinde olmadan, kendi istediği şeyi değil, yapmak zorunda olduğu şeyi yapar. Maupassant'da da görürüz bu durumu.

Hayattaki bütün hayrın, iyiliğin, hayatın bütün anlamının kadında, aşkta olduğunu onun kadar açıklıkla dile getirmiş bir başka yazar daha olduğunu sanmam. Keza, kadını ve aşkını onun kadar bütün yönleriyle ve onun kadar tutkuyla anlatan bir başka yazar olduğunu da sanmam. Hayatın en yüce, en esenlik verici olayı olarak gördüğü bir olayın bütün dehşet verici yanlarını onun kadar açıklıkla ve onun kadar eksiksiz biçimde anlatan bir yazar da olmamıştır herhalde. Yazarımız söz konusu olaya ne kadar nüfuz ederse, olayın o kadar çıplaklaştığı, üzerindeki onu örten şeylerden kurtulduğu ve geriye ondan kala kala yalnızca dehşet verici bazı “sonuçlar”la, çok daha dehşet verici, tüyler ürpertici bir “öz”ün kaldığı görülür.

Budala oğlunu, kız evlatlarla gecesini (L’ermite) okuyun; sonra denizci ve kız kardeşini (Le Port), Zeytinlik ve La Petite Roque’unu, İngiliz bayanını (Miss Harriet), Monsieur Parent, L’armoire (dolapta uyuyakalan küçük kız), Sur l’eau’deki nikâh ve son olarak Un cas de divorce öykülerini okuyun. Marcus Aurelius’un bu günahtaki çekiciliği yerle bir etmek için kafasında araçlar tasarlarken söylediği şey, Maupassant’ın en canlı imgelerle insan ruhunu tersyüz ederken yaptığı şeyin aynısıdır. Aşkı yüceltmek istedi, ama aşkı tanıdıkça, özünü kavradıkça, ona lanetler etti. Ardı sıra getirdiği acılar, felaketler ve hayal kırıklıkları için de lanetledi aşkı; hepsinden önemlisi de gerçek aşkın taklidini, ondaki yalanı lanetledi; çünkü insan ne kadar saflıkla kendini bu yalana kaptırıyorsa, çektiği acı da o kadar şiddetli oluyordu.

Yazınsal etkinliği süresince yazarda gözlenen bu büyük ahlaki gelişme, güzelim kısa öykülerinde ve en güzel yapıtı olan Sur l’eau’de değişmez özellikler olarak kendini gösterir.

Yazardaki ahlaki gelişme yalnızca cinsel aşkı –elinde olmadan, ama aynı nedenle de büyük bir şiddetle– tahtından indirişinde değil, hayata ilişkin olarak her seferinde bir öncekinden daha yüksek ahlaki isterler öne sürmesinde de görülür.

Bir tek cinsellikte değil, hayvanla insanın gereksinimleri arasındaki iç çelişkileri hayatın her alanında görür.

Dünyayı, maddi dünyayı nasılsa, öyle görür; ona göre dünyamız dünyaların en iyisi değildir; bununla da kalmaz Maupassant, –Horla’da son derece çarpıcı bir biçimde dile getirdiği gibi– aklın da, aşkın da isterlerini yerine getiremeyen, bambaşka bir “şey” olarak

görür dünyayı; ona göre bir başka dünya daha vardır ya da hiç değilse insan ruhunun böyle bir başka dünyaya gereksinimi vardır.

Maddi dünyadaki akıldışılık ve çirkinlik değildir yalnızca Maupassant'a acı veren; sevgisizlikten, parçalanmışlıktan, yalıtılmışlıktan da acı duyar. Onun o harika öyküsü Solitude'de tanık olduğumuz, yolunu yitirmiş ve yalnızlığının farkında olan bir insandan yükselen umutsuzluk çığlığından daha yürek paralayıcı bir çığlığa ben hiç rastlamadım.

Maupassant'a en çok acı veren ve kendisinin dönüp dönüp el aldığı konu, yalnızlık olgusudur: O kahredici ruhsal yalnızlık… ve bireyi öbür insanlardan ayıran, yalıtan sınırlar… yazarın sözleriyle söyleyecek olursak, bedensel olarak ne kadar yakınına varırsan, duyacağın acının da o kadar büyüyeceği sınırlar…

Nedir ona acı veren şey? İstediği nedir? Bu sınırları, engelleri yıkıp yok edecek ve bu yalnızlığı önleyecek şey nedir? Aşk! Ama onu canından bezdiren kadın aşkı değil; arı duru, ruhsal, tanrısal aşk! Aradığı budur Maupassant'ın, herkes için can kurtarıcı olduğu nicedir bilinen bu aşka doğru, kendisini bağlayan bukağıları zorlayarak canhıraş bir şekilde atılır o.

Ancak aradığı şeyin ne olduğunu adlı adınca söyleyemez henüz; kutsal bildiği şeyi kirletmekten korkarak bunu yalnız sözcüklerle dillendirmek, dudaklarıyla söylemek istemez. Ama Maupassant'ın yalnızlık karşısındaki dehşetinde ifadesini bulan o dile getirilememiş gönül akışı öylesine içtendir ki, yalnızca sözle, sözcüklerle anlatılan nice aşk vaazından çok daha fazla etkiler insanları, çok daha büyük bir güçle kendine doğru çeker.

*

Maupassant'ın trajedisi, uygunsuzluk ve ahlaksızlık açısından dehşet verici bir ortamda yaşam sürmesine karşın, yeteneğinin gücü ve içindeki olağanüstü ışıkla bu ortamın dünya görüşünden kendini kurtararak iyice yaklaştığı özgürlüğü solumaya başlaması, ancak bu savaşım onu bütünüyle yiyip tükettiğinden atılması gerekli son birkaç adımı atacak gücü kendinde bulamayarak özgürlüğe kavuşamadan yok olup gitmesidir.

Bu tükeniş, yok oluş trajedisi günümüzde de kendilerine kültürlü insanlar denen çevrenin büyük bir kesimi için varlığını sürdürmektedir.

Aslında insanlar her zaman yaşadıkları hayatın anlamını öğrenmek, buna açıklık getirmek istemişlerdir. Ve her zaman, her yerde birtakım öncüler, üstün insanlar, –halkın kendilerini tanımladığı adla– peygamberler insanlara aradıkları anlamı, yaşadıkları hayatın önemini açıklamışlar, bu anlamı kendi başlarına açıklayamayan sıradan, ortalama insanlar da peygamberlerince dile getirilen açıklamanın ardı sıra gitmişlerdir.

Bu anlam 1800 yıl önce Hıristiyanlık tarafından tam bir yalınlık ve hiçbir kuşkuya yer bırakmayacak açıklıkla, bir müjde gibi açıklanmış; bu anlamı benimseyen ve onu bir rehber olarak izleyenlerin yaşamlarıyla da her açıdan kendini kanıtlamıştır.

Ne var ki, daha sonra bu anlamı tam bir anlamsızlığa ve karmaşaya dönüştürecek biçimde yeniden yorumlayanlar çıktı… böylece de insanlar bir ikilemle karşı karşıya bırakıldılar: Hıristiyanlığı ya Katoliklik, *Lourdes*, papa, erkeksiz gebelik kör inancı

vb. nasıl gerektiriyorsa öyle yorumlayacaklar ya da Renan ve benzerlerinin öğretilerine uygun bir yaşam biçimini benimseyecekler, yani hayatta hiçbir yol göstericileri, yönlendiricileri olmayacak, güçlü oldukları sürece tutkularına, tutkuları zayıfladıkça da alışkanlıklarına bırakıp gideceklerdi kendilerini.

Sıradan insanlar bunlardan bazen birini, bazen ötekini, bazen de her ikisini birden, yani önce ahlaksızlığı, sonra da Katolikliği seçerler. Ve insanlar kuşaklar boyunca böyle yaşarlar; bu sırada da gerçeği öğrenmek için değil, tam tersine gizlemek için birtakım kuramların, kitapların ardına saklanırlar. Sıradan, özellikle de bön insanlar için hoş, rahatlatıcı bir durumdur bu.

Ama sayıları az olmakla birlikte, Maupassant gibi bir başka tür insan daha vardır ki, bunlar her şeyi kendi gözleriyle, içerdiği önemi ve anlamıyla, olduğu gibi görürler, hayatın başkalarının görmediği çelişkilerinin ayrımına varırlar, bu çelişkilerin kendilerini kaçınılmaz olarak götüreceği noktayı gözlerinde canlandırabilir ve şimdiden bu çelişkileri ortadan kaldıracak çözümleri aramaya girişirler. Her yerde ararlar bu çözümleri; bir tek çözümün bulunduğu yere bakmazlar, yani Hıristiyanlığa. Çünkü Hıristiyanlık onlara göre ömrünü tamamlamış, köhne, saçma, anlamsız bir kurumdur ve bütün bu nitelikleriyle de iticidir, tiksinçtir. Büyük bir titizlikle sürdürürler çözüm araştırmasını, çözümü ille de kendileri bulmak isterler ve sonuçta böyle bir çözümün bulunmadığı, bu çözümsüz çelişkilerin hayatın bir özelliği olduğu inancına ulaşırlar. Buldukları çözüm çözümsüzlük olunca, eğer söz konusu kişiler yaşam enerjisinden yoksun, kişiliksiz, güçsüz insanlarsa, tanımladıkları bu anlamsız hayatla uzlaşır, hatta bilgisizliklerini bir erdem gibi görerek bu uzlaşmanın gurur verici bir

kültürlülük olduğuna inanırlar; yok eğer Maupassant gibi güçlü, gerçekçi, yetenekli insanlarsa, bu duruma katlanamazlar ve bırakır giderler böylesine saçma, anlamsız bir hayatı.

Çölde susuzluktan kavrulan ve her yerde su arayan insanları düşünün; bir tek kaynak başında duran birilerinin olduğu yere bakmıyorlar; kaynak başındakiler de bir yandan kaynağı kirletirken, bir yandan da onlara kirlettikleri kokmuş, pis suyu gösteriyorlar, hemen onun arkasında gürül gürül akmakta olan tertemiz su yerine. Maupassant'ın durumu da aynen böyleydi. Arayıp durduğu gerçeğin çoktan bulunduğuna ve elini uzatsa tutabileceği kadar yakınında olduğuna inanamıyordu bir türlü, o nedenle de aklının ucundan bile geçmiyordu böyle bir olasılık, insanın böyle bir çelişkiyle yaşayamayacağına inanıyordu.

Maupassant'ın yetiştiği çevrelerde geçerli olan ve bir genç olarak onun ruhsal ve bedensel varlığından kaynaklanan tutkularında kendini doğrulayan tek değerin haz olduğu, başka bir deyişle kadın ve ona duyulan, onda yaratılan aşk olduğu söylenebilir. Bu haz betimlenerek başkalarına aktarılır, onların da aynı hazzı duymaları sağlanır. Tamam, aşklar, hazlar betimlensin, onları başkalarının da duyması sağlansın. Ne var ki, olup bitenler dikkatle izlendiğinde bütün bu güzelliklere aykırı birtakım şeylerin olduğu görülür: Kadın şu ya da bu nedenle hamile kalır, çirkinleşir, pislik içinde doğurur, istenmeyen çocuklar ortaya çıkar, sonra yalan dolan, aldatma, zorbalık, acımasızlık, ahlaki ıstıraplar, derken yaşlılık ve ölüm.

Sonra, burada güzellik denen şey gerçekten de güzellik midir? Sonra, neden hep böyle olur bu işler? Hayatın akışını durdurabilseydik, ne güzel olurdu… ama hayat akıyor. Ne demek,

hayat akıyor? Hayat akıyor demek, saçlar ağarıp dökülüyor, yüz kırışıyor, dişler çürüyüp dökülüyor, ağız kokmaya başlıyor demek. Hatta kaçınılmaz sondan önce her şey büsbütün iğrençleşir, korkunçlaşır: Sıva gibi allıklar, pudralar, ter, pis koku, diz boyu rezillik. Bu arada… benim hizmetinde olduğum bir şey vardı hani… güzellik… o nerede? Hani, nerede güzellik? Oysa güzellik her şeydir. O yoksa hiçbir şey yoktur. Hayat yoktur.

Bu kadarla kalsa yine iyi, sen kendin de hayattan el etek çekmeye başlarsın, güçsüzleşir, ahmaklaşır, çürür, çözülür, çökersin. Bu arada başkaları gözünün içine baka baka hayatın bütün nimetlerine, hazlarına el koyar. Bu kadarla da kalmaz: Bir başka varoluş biçimine ilişkin olasılıklar belirir zihinde; insanlarla, toplumla, bütün dünyayla başka türlü bir beraberlik, bütün bu yalanların, aldatmacaların olmadığı, hiçbir zaman, hiçbir şekilde yıkılmayacak, her zaman gerçek, her zaman güzel bir başka birlikteliğe, bir başka yaşam biçimine ilişkin olasılıklar belirir. Ancak, böyle bir şey olanaksızdır. Bir seraptan başka bir şey değildir bu. Zaten az sonra ortaya çıkar ki, yalnızca bir görüntüdür söz konusu olan ve çevremiz hep kumdan ibarettir.

İşte Maupassant da içine doğduğu hayatın yalanlarıyla, neden sonra algılamaya başladığı gerçeklik arasında şiddetli bir mücadelenin başladığı trajik bir noktaya gelip dayanmıştı. Ruhsal bir doğumun sancılarını yaşıyordu yazar.

Bu doğum sancılarının dile getirildiği küçük öyküleri yazarın en başarılı yaratılarıdır.

Bu sancıları çekerken yazgısı ölüm olmasaydı, hiç kuşkusuz bize son derece yüce, öğretici bir yapıt bırakacaktı; ama doğum sancıları arasında verdiklerini dahi azımsamak mümkün değildir. Bu güçlü, doğrucu insana bize verdikleri için gönül borcumuz olduğunu unutmayalım.

2 Nisan, Voronej

S.T. Semyonov'un "Köylü Öyküleri" İçin Önsöz

Sanat yapıtlarına ilişkin olarak, onlara üç yönden bakmak şeklinde kendimi nicedir bağladığım bir kuralım var:

1. Bir yapıta sanat yapıtı diyebilmenin onun ancak hayatın yeni bir yanını bize göstermesiyle mümkün olduğu gerçeğinden hareketle, acaba sanatçının bize sunduğu yenilik içerik yönünden insanlar için ne kadar önemli ve gereklidir? 2. Söz konusu yapıt biçim yönünden ne ölçüde güzel ve yapıtın içeriğiyle ne ölçüde uyum içindedir? Ve 3. Sanatçı, konusuna yaklaşımında ne kadar içtendir, başka bir deyişle sanatçı, bize anlattığı şeye ne kadar inanıyor? Bu sonuncusu, bana göre bir sanat yapıtının her zaman en önemli artamını oluşturan özelliktir. Sanat yapıtı gücünü, etkileyiciliğini ondan alır; başka bir deyişle sanatçıyı sarsan, onu etkileyen duyguları izleyiciye, dinleyiciye, okura aktaran, bunları onun da yaşamasını, duymasını sağlayan şey budur.

Bu artam, Semyonov'da en üst düzeyde vardır.

Flaubert'in Rusça'ya Turgenyev tarafından çevrilen Merhametli Julien adlı bir öyküsü vardır. Öykünün aynı zamanda en dokunaklı yeri de olan son bölümünde Julien bir cüzamlıyla aynı yatakta yatar ve onu bedeniyle ısıtır. Bu cüzamlı, İsa'dır ve Julien'i yanına alıp cennete götürür. Bütün bunlar son derece ustalıkla anlatılmıştır, ama öyküden bana hiçbir şey geçmez, her okuyuşumda donuk, buz gibi bir ruh hali içindeyimdir. Çünkü yazarın kahramanına yaptırdığı şeyi yapmayacağını, hatta böyle bir şeyi yapmayı aklından bile geçirmeyeceğini düşünürüm, o nedenle benim de içimden gelmez böyle bir özveride bulunmak ve bu inanılmaz özden geçiş öyküsünü okurken hiç heyecan duymam.

Ama Semyonov'un sıradan, basit bir olayı anlattığı öyküsü hep içimi titretir. Bir köylü delikanlı Moskova'ya gelir. Kendine bir iş ve

başını sokacak bir yer ararken, bir zenginin yanında arabacılık yapan hemşerisi sayesinde, aynı zenginin evinde kapıcı yardımcısı olur. Daha önce yaşlı bir adam yapmaktadır bu işi; ancak tüccar, arabacısının salık vermesiyle yaşlı adamı kovar, yerine köylü delikanlıyı işe alır. Akşam işe başlamak için kapıcı odasına gelen delikanlı, burada ihtiyarın salt daha genç birini buldukları için, hiç suçu olmamasına karşın işine son verildiğine ilişkin yakınmalarına kulak misafiri olur; yaşlı adamın kendisi yüzünden işinden olduğunu düşünür, yüreği sızlar, üzülür. Epeyce bir ikirciklenmeden sonra, iş bulmuş olmaktan dolayı çok mutlu ve çalışmaya da çok ihtiyacı olmasına karşın işinden ayrılır.

Bütün bunlar o şekilde anlatılmıştır ki, öyküyü her okuyuşumda, benzeri bir durumda yazarın da tıpkı kahramanı gibi davranacağını duyumsarım, bu duygu bana da bulaşır, içim bir hoş olur ve benim de böyle bir davranışta bulunabileceğimi ya da benzeri bir iyilik yapabileceğimi düşünürüm.

İçtenlik, Semyonov’un en göze çarpan artısıdır. Bunun dışında, içerik her zaman önemli olmuştur onda: Önemli olmuştur, çünkü Rusya’nın en önemli toplumsal katmanıyla, köylülükle ilintili olmuştur yapıtlarının içeriği ve Semyonov kendi de yaşadığı için, bir köylü kadar iyi bilir köylülüğün eziyetli yaşamını. İçerik önemlidir onda, çünkü öykülerinin tümünde varlığı hissedilen temel yönelim, dışsal olaylara ya da gündelik yaşamın birtakım özelliklerine ilişkin değil, yazarın yüreğinde apaçık, sağlam ve şaşmaz bir biçimde yer etmiş olan ve onun için insan davranışlarının değerlendirilmesinde şaşmaz bir ölçüt işlevi gören Hıristiyanlık idealinden insanların ne kadar uzaklaştıklarına ya da bu ideale ne kadar yaklaştıklarına ilişkindir.

Semyonov’un öyküleri biçim yönünden içerikleriyle tam uyum içindedir. Her zaman ciddi, yalın, ayrıntılarda bile gerçeklikten hiçbir zaman ayrılmayan, sahte tek bir notaya rastlanmayan öykülerdir bunlar. Özellikle de dili harikadır yazarın; yeni söyleyiş biçimlerine yer verir, ama yapmacık hiçbir şey yoktur burada; son derece güçlü, akıcı, ışıl ışıl bir dille konuşur öykü kişileri.

23 Mart

Von Polenz’in “Köylü” Adlı Romanına Önsöz

Geçen yıl beğenisine güvendiğim bir arkadaş bir Alman yazarı olan Von Polenz’in Der Büttnerbauer adlı romanını verdi okumam için. Kitabı okudum ve aşağı yukarı iki yıl önce yayımlanan böyle bir romandan hemen hiç kimsenin haberi olmayışını hayretle karşıladım.

Günümüzde sanat yapıtı savıyla üretilmekte olan çok sayıdaki taklit yapıtlardan biri değil bu kitap. Anlattığı olay ve kişilere yabancı, onlarla hiç ilgisi olmayan, sanatsal anlatım tekniklerini iyi öğrenmiş bir yazarın salt yeni bir roman yazma arzusuyla bu kişi ve olayları yapay olarak bir araya getirdiği kitap da değil. Belli bir konuyu ele alarak işleyen ve günümüzde halk indinde yine sanat yapıtıymış gibi değer gören oyun, roman ya da tez benzeri bir yapıt da değil. Bulmacayı andırdıkları için çözümlenmelerinin insanların hoşça zaman geçirmelerine neden olduğu düşünülen, bir çılgının sayıklamalarına benzediği için günümüzün okurunu kendine hayran bırakan ve herkesçe kibarlık simgesi olarak görülen şu dekadan yapıtlardan da değil bu kitap.

Hiçbiri değil bunların bu kitap. Ya ne? Gerçek bir sanat yapıtı. Söylemesi gerekli olan şeyler var ve onları söylüyor yazar. Çünkü, üzerinde konuştuğu şeyi seviyor. Ve ne yargılarda bulunarak, ne de dumanlı birtakım alegorilerle konuşuyor; sanatı, sanatla dolu bir içeriği aktarmanın biricik yolunu izliyor o: Şiirsel imgelere başvuruyor. Aralarında hiçbir bağ, içsel bir zorunluluk bulunmadan bir araya gelmiş fantastik, alışılmadık ve anlaşılmaz imgelere yüz vermiyor; sanatsal zorunluluğun bir araya getirdiği, birbirlerine güçlü bir iç bağla bağlı, en sıradan, en yalın kişi ve olaylardan söz ediyor bize.

Gerçek bir sanat yapıtı olmanın ötesinde, güzel de bir sanat yapıtı bu roman; hem gerçek, hem de güzel bir sanat yapıtı olmanın üç temel koşulunun üçünü de en yüksek düzeyde kendinde barındırdığı için güzel bir sanat yapıtı.

Her şeyden önce, önemli bir konusu var romanın. Önemli, çünkü hemen her toplumda temel yapıyı oluşturan ve günümüzde yalnız Almanya'da değil, bütün Avrupa ülkelerinde yüzyılların kemikleştirdiği köhne yapısında çok önemli değişikliklerin yaşanmakta olduğu köylülük gibi büyük bir kesimin yaşamına değiniliyor (İlginçtir: Der Büttnerbauer'le hemen hemen aynı zamanda, yine aynı konuyu işleyen, Réné Bazin tarafından kaleme alınmış La terre qui meurt adlı bir Fransız romanı yayımlandı; sanatsal açıdan Der Büttnerbauer kadar güçlü olmasa da, bunun da hiç fena bir roman olmadığını belirtmek gerek.)

İkinci olarak, romandaki ustalık ve roman dilindeki yetkinlik belirtilmeli. Gerçekten de çok güzel bir Almanca ile yazılan romanda, özellikle de kişilerini kaba, güçlü, gözü pek işçi ağzıyla konuşturduğu yerlerde yazar çok başarılı.

Üçüncüsü, yazarın kahramanlarına duyduğu sevginin romanın tümüne baştan sona sinmiş olmasıdır.

Romanın bir yerinde şöyle bir sahne vardır. Koca, arkadaşlarıyla birlikte meyhanede geçirdiği bir gecenin sonunda, sabaha doğru zil zurna sarhoş bir halde eve döner, kapıyı çalar. Camdan bakıp kocasını gören kadın adama küfürler yağdırmaya başlar, kapıyı açıp adamı içeri almakta özellikle ağır davranır. Sonunda kapıyı açtığında adam yıkılırcasına içeri girer ve doğruca büyük odaya yönelir.

Çocukların onu bu halde görmemeleri için kadın adamı geri iter, odaya girmesine engel olur. Adam kapının üst sövesine tutunup karısına direnir, kadını itip kakmaya başlar. Genelde uysal bir tip olan adamın adeta gözü dönmüştür (bunun nedeni, bir gün önce beylerin kendisine verdikleri bahşişi karısının gizlice cebinden alıp saklamasıdır); kudurmuşçasına saldırır karısına, saçlarına asılıp parasını ister. Kadın bir yandan adamın elinden kurtulmaya çalışırken, bir yandan da, “Ölürüm de vermem! Tek meteliğini bile vermem sana o paranın!” diye haykırır. Adam iyice çileden çıkar, neresi rast gelirse vurmaya başlar kadına. “Vermem!” der, başka bir şey demez kadın: “Ölürüm de vermem!” – “Demek vermezsin?” diye bağıran adam, kadının bacaklarına vurur, kadın yere düşer, adam da onun üstüne yıkılır ve sarhoş kafayla kadını boğmaya kalkışır. Ama birden kadının saçlarının arasından kan sızdığını fark eder; ayrıca alnından ve burnundan da kan akmaktadır… Yaptıklarından korkuya kapılır, durur, kadını öylece bırakıp yalpalaya yalpalaya yatağına yürür ve kendini olduğu gibi yatağına bırakır.

Sahici ve dehşet verici bir sahnedir bu. Ama yazar kahramanlarını gerçekten sevdiği için, eklediği küçücük bir ayrıntıyla her şeyin üstüne öyle bir ışık düşürür ki, bütün kabalıklarına, acımasızlıklarına karşın, bu insanlara okurun yalnız acımasını değil, sevgi de duymasını sağlar. Yerde kanlar içinde yatan kadın kendine gelir, ayağa kalkar, eteğinin ucuyla başındaki kanları siler, kolunu bacağını yoklar, kapılarını aralayıp ağlayan çocukları sakinleştirir, sonra bakışlarıyla kocasını arar. Adam nasıl yıkıldıysa, öylece yatmaktadır yatağında; ama başı yastıktan kaymıştır, üstelik kan içindedir. Kadın yaklaşıp adamın başını özenle tutar ve kaldırıp yastığının üzerine koyar, kaymış giysilerini, dağılmış saçlarını düzeltir.

Onlarca sayfalık laf kalabalığıyla anlatılamayacak şeyler anlatılmıştır şu bir iki küçük ayrıntıyla ve okurun gözünde birbirinden ilginç şeylerin canlanması sağlanmıştır: Geleneklerin biçimlendirdiği bir evlilik anlayışının sonucu olarak, ne olursa olsun, eşine hoşgörü gösterme, ama yine de –kendisi için değil– aile için gerekli olan parayı geri vermemekte kararlı oluş; aşağılanma, dövülme, ama yine de bunları yapanı bağışlama; kocaya, çocukların babasına –hadi sevgiyle demeyelim ama– bir sevginin hatırasıyla acıma, sevecenlik duyma ve onu hoş görme… Hepsi bu kadar da değil. Kadınla adamın aile yaşamlarına ilişkin verilen bu ayrıntılar, geçmişte böyle yaşamış ve bugün de böyle yaşamakta olan milyonlarca kadın ve erkeğin ev yaşamlarını da okurun gözünde aydınlatmış olur; çalışmaktan canı çıkmış bu insanlara yalnızca saygı ve sevgi duymamızı sağlamakla kalmaz, güzel ve sevgi dolu bir yaşam için olanakları olan, hem bedensel hem de ruhsal olarak güçlü bu insanların neden böylesine cahil, ezilmiş, yaşamın kıyısına fırlatılıp atılmış olduğunu düşünmeye zorlar.

Yazarın yazdığı şeyi sevmesinin –yalnızca bunun– sonucu olarak ortaya çıkan bu sanatsal inceliklerle romanın her bölümünde karşılaşırız.

Bu romanın güzel bir sanat yapıtı olduğunu, okuyan herkes kabul edecektir. Oysa üç yıl önce yayımlanmış olmasına ve hatta bu arada Rusça'ya da çevrilip Avrupa Habercisi dergisinde tefrika edilmesine karşın, hem Almanya'da, hem de Rusya'da kimselerin ilgisini çekmedi kitap. Son zamanlarda karşılaştığım edebiyatsever birkaç Alman'a bu kitabı sorduğumda, Von Polenz'in adını duyduklarını, ama kitabını okumadıklarını söylediler; oysa hepsi Zola'nın son

romanlarını, Kipling’in öykülerini, İbsen’in oyunlarını –hatta d’Annunzio’yu, Maetherlinck’i– okumuşlardı.

Yirmi yıl kadar önce Matthew Arnold’un eleştirinin görevi üzerine çok güzel bir yazısı yayımlanmıştı. Yazar bu yazısında eleştirinin görevinin nerede, ne zaman, ne yazılıp yayımlanmışsa, bunların içinde en önemli ve en güzel olanlarını bulmak ve okurların dikkatini bu yapıtlara yöneltmek olduğunu söylüyordu. Gazete, dergi, kitap ve gelişen reklamcılığın bombardımanı altında yaşadığımız şu çağda böylesi bir eleştiri son derece zorunlu, hatta Avrupa’nın eğitimli sınıflarının geleceği de bu tür eleştirinin güç kazanıp kazanamayacağına bağlı.

Her şeyin fazla üretilmesi zararlıdır; hele amaç değil, araç olan şeylerin fazla üretilmesi –hele insanlar bunları araç değil, amaç olarak gördüler mi– büsbütün zararlıdır.

At ve araba ulaşım aracı olarak, ev ve giysiler hava değişikliklerine karşı korunma aracı olarak, besleyici yiyecekler organizmanın ayakta kalmasını sağlama aracı olarak hiç kuşkusuz yararlıdırlar. Ama insanlar bütün bu araçları amaç gibi görüp de, olabildiğince çok sayıda ata, arabaya, eve, giysiye, yiyeceğe sahip olmanın iyi bir şey olduğunu düşünmeye başladılar mı, yararlı olmadıkları gibi, zararlı oldukları görülür bu nesnelerin. Bizim Avrupa toplumunun varlıklı kesiminde kitap basımı tam bu durumdadır. Kitap yayıncılığı hiç kuşkusuz yetersiz eğitimli geniş halk yığınları için çok yararlı bir iştir; ama aynı yayıncılık, varlıklı kesimler arasında uzunca bir süredir aydınlanmanın değil, cahilliğin yayılmasının başlıca aracı haline gelmiştir.

Bunun gerçekliğini kanıtlamak hiç zor değil. Kitaplar, dergiler, özellikle de gazeteler günümüzde başarı için geniş kesimler tarafından tüketilmeye gereksinim duyan büyük sermaye işi olmuşlardır. Bu geniş kesimlerinse zevkleri ve ilgileri bilindiği gibi hep bayağı, kabadır; durum böyle olunca da yayınlar ticari başarı adına ister istemez bu kesimlerin kaba, bayağı zevklerine seslenme çabasında olurlar ve bunda da tam bir başarıya ulaşırlar, çünkü basınyayın alanında çalışanlar arasında ilgi ve zevklerine seslenmeye çalıştıkları kesimler gibi zevkleri kaba, ilgileri bayağı şeylere dönük olanlar, ilgileri, zevkleri incelikli şeylere yönelmiş olanlardan kat kat fazladır. Kitap, gazete, dergi basım ve yayımlarıyla bunların ticaretinin gitgide yaygınlık kazanması ve geniş kitlelerin zevk ve ilgilerine uygun yayın yapma karşılığında bu işi yapan insanların iyi ücretler almaları, insanlığı bir basılı kağıt tufanıyla karşı karşıya bırakmakta, bu da içerik olarak zararları şurada dursun, basım miktarının çokluğuyla bile aydınlanma karşısında büyük engel oluşturmaktadır.

Günümüzde akıllı bir halk çocuğuna eğitim alma, bütün kitap, gazete ve dergilere ulaşma olanağı tanınsa ve okuyacağı her türlü basılı malzeme de onun seçimine bırakılsa, on yıl boyunca durup dinlenmeksizin okuduğunda büyük olasılıkla delikanlımızın okudukları yalnızca ahmakça, ahlaksızca şeyler olacaktır. Bu süre içinde doğru dürüst bir kitaba rastlaması, bir çuval nohut içine karışmış fasulye taneciğini bulmak denli zor olacaktır. En kötüsü de, bu süre içinde hep pespaye şeyler okuduğu için, anlayışı, zevki körleşecek, eline büyük bir rastlantı sonucu iyi bir yapıt geçtiğinde okuduğunu ya hiç anlamayacak ya da yanlış anlayacaktır.

Bunun yanı sıra rastlantılar ve ustaca yürütülen reklam kampanyaları sayesinde Hall Caine'nin The Christian'ı türünden içerik yönünden sakat, sanattan nasipsiz kitaplar milyon adet basılabilmekte ve hiç hak etmedikleri halde Odol ya da Pears Soap kadar büyük ün kazanabilmektedirler. Hak etmeden elde edilen bu büyük ün, daha çok sayıda insanı bu kitapları okumaya zorlamakta, böylelikle de beş para etmez, hatta çoğu kez zararlı kitapların ünleri bir çığ gibi büyüyerek geniş yığınlarda yazınsal yapıtların artamlarını değerlendirememe, bu kitapları anlama konusunda kendini tümden yetersiz bulma gibi sonuçlar yaratarak, yine çığ gibi büyüyen kafa karışıklıklarına neden olmaktadırlar. Bu nedenle gazete, dergi, kitap basımı ya da genel olarak basınyayın işleri ne kadar yaygınlık kazanırsa, basılan şeyin değeri o kadar düşmekte, böylelikle de okumuş, eğitimli denilen halk yığınlarının büyük kesimi iflah olmaz bir cehalete gömülmektedir.

Son elli yıl içinde okumuş halk kesimlerinin beğeni düzeyinde inanılmaz bir düşüş gerçekleşti. Bunu edebiyatın bütün alanlarında izlemek mümkün, ama ben daha elle tutulur, kendi bildiğim birkaç örnek vermekle yetineceğim. Rus şiirinde Puşkin ve Lermontov'dan sonra (ki burada Tyutçev genellikle unutulur), Maykov, Polonski ve Fet gibi ozanlıkları kuşkulu kişilerin ünlü ozan olarak anıldıklarını görürüz; hele daha sonra Nekrasov gibi ozanlık yeteneğinden büsbütün nasipsiz birinin ünlü ozan oluşuna tanık oluruz. Nekrasov'dan sonra yapay düzyazı şiirler kaleme alan Aleksey Tolstoy'a sıra gelir; daha sonra da birbirinden zayıf, tekdüze şiirlerin sahibi Nadson gelir; Nadson'dan sonra şiir yeteneğinden hiç nasibi olmayan Apuhtin'i görürüz; Apuhtin'den sonra ise sap samana büsbütün karışır: Ne şiirin ne olduğundan, ne niçin yazdıklarından ve

ne de yazdıklarının ne olduğundan hiç haberleri olmayan manzume kalemşorları yer alır.

Bir başka çarpıcı örneğe de İngiliz yazarları arasında rastlarız. Büyük Dickens'tan başlayan çizgi önce George Eliot'a sonra Thackeray'a iner; ardından da Trollope'a, sonra da Kipling, Hall Caine, Rider Haggard vd.nin birbirinin benzeri fabrikasyon yapıtlarına doğru alçalır. Aynı şaşırtıcı durum, üstelik çok daha çarpıcı bir şekilde Amerikan yazını için de söz konusudur. Emerson, Thoreau, Lowell, Whittier ve benzerlerinin oluşturduğu yüce kuşaktan sonra birden bir düşüş görürüz: Artık kapakları ve illüstrasyonları pek güzel, ama içeriklerindeki yoksulluk nedeniyle okunmaları mümkün olmayan cılız öykü ve romanlarla karşı karşıyadır okur.

Günümüzde eğitimli insanların cehaleti öyle bir düzeye gelip dayanmıştır ki, gerek geçmişin, gerekse 19. yüzyılın bütün gerçek düşünürleri, ozanları, yazarları yeni insanların yüksek ve incelmiş beğenilerine seslenemeyen geri kalmış sanatçılar olarak görülüyorlar. Bu insanların tümüne bugün küçümser bir gülümsemeyle bakılıyor. Günümüzde Nietzsche'nin ahlaksız, kaba, abartılı ve tutarsız zırvaları felsefenin son sözleri olarak kabul görüyor, değişik dekadan ozanların ölçü ve uyakla bir araya getirdiği anlamsız, yapay söz öbekleri en üst düzeyde şiirler olarak alkışlanıyor; anlamı, yazarı da içinde, hiç kimse tarafından bilinmeyen birtakım sözde oyunlar tiyatrolarda sahnelenebiliyor; içeriksiz, sanattan hiç nasiplenmemiş birtakım romanlar sanat yapıtı diye milyonlarca adet basılıp dağıtılabiliyor.

Durum buyken, üniversite eğitimini tamamlamış gençler soruyorlar:

“Eğitimimdeki eksikleri gidermek için ne okumalıyım?”

Okumayı öğrenmiş, okuduğunu anlayan ve gerçek aydınlığı arayan halktan birinin sorusu da aynıdır.

Bu tür sorulara yanıt olmak üzere toplumun ileri gelenlerine yöneltilen, “Size göre en iyi 100 kitap?” türünden saf soruların, soruşturma girişimlerinin ne denli yetersiz oldukları ortadır.

Bizim Avrupa toplumunda geçerliliğini sürdüren –ve herkesin de sessizce benimsediği– bir başka tutumun, yazarları birinci, ikinci, üçüncü vb. sınıf diye; dâhileri çok yetenekli, yetenekli ve fena sayılmaz diye sınıflara ayırma tutumunun da bir yararı yoktur bu sorunun çözümüne. Böylesi sınıflandırmalar, edebiyatın artamının gerçekten anlaşılmasına ve kötüler ummanında iyi olanların aranıp bulunmasına yardımcı olmak şurada dursun, işi büsbütün çıkmaza sokar. Bu türden bölümlemelerin çoğu kez gerçeği yansıtmaktan uzak olduğunu, salt çok uzun zaman önce yapıldığı ve sorgusuz sualsiz herkesçe benimsendiği için geçerliklerini koruduğunu bir yana bırakalım; ama unutmayalım ki, birinci sınıf diye benimsenen yazarlar arasında çok kötü olanların ve en son ayrımda gösterilen yazarlar arasında da son derece iyilerin çıkabilmesi nedeniyle zararlıdır da bu türden sınıflandırmalar. Böylece de, yazarların sınıflandırılmasını benimseyen, birinci sınıf yazarların her yazdıklarının güzel; üçüncü, beşinci sınıf –ya da hiç tanınmayan, bilinmeyen– yazarların ellerinden çıkma bütün yapıtların da zayıf olduğuna inanan bir insan, bu kafa karışıklığı nedeniyle yararlı ve gerçekten aydınlatıcı pek çok şeyden yoksun kalacaktır.

Bilgi eksiğini tamamlamak isteyen, aydın, donanımlı gençlerden ve aydınlanmayı arayan halktan insanlardan yükselen günümüzün bu can alıcı sorusuna yalnızca gerçek eleştiri yanıt verebilir. Yoksa bugün var olan ve tanınmış yapıtları övmeyi, bunlardaki belirsiz, anlaşılmaz felsefi, estetik kuramları haklı çıkaracak şeyler uydurmayı kendine görev bilen eleştiri değil; kötü yapıtları veya kendine yabancı bir çevreden gelen yapıtları az ya da çok nüktedanlıkla alaya almayı kendine görev bilen eleştiri de değil; hele hele bizde gelişmiş olan ve kimi yazarların çizdiği tiplerden bütün toplumun gelişim yönünü belirleme ya da yazınsal yapıtları kullanarak kendi ekonomik ve politik düşüncelerini dile getirme sevdasında olan eleştiri hiç değil!

Yazılmış bunca şey arasında okunacak olanlar hangileridir? Bu son derece önemli soruya yalnızca gerçek eleştiri yanıt verebilir; o gerçek eleştiri ki, Matthew Arnold’un da dediği gibi, hem geçmişin, hem de bugünün yazarlarınca yaratılmış ne kadar en güzel yapıt varsa, bunların tümünü insanlara göstermeyi kendine görev bilmiştir.

Çıkar gözetmeyen, hiçbir gruba, topluluğa bağlı olmayan, sanattan anlayan ve onu seven böyle bir eleştirinin ortaya çıkıp çıkmayacağı; bu eleştirinin reklamlardan, paralı tanıtımlardan daha güçlü bir yetkesinin olup olmayacağı bence şu sorunun çözümüne bağlıdır: Bizim şu aydın denilen Avrupa toplumunda aydınlanmanın son ışıkları halk yığınlarına ulaşamadan sönüp gidecek mi, yoksa ortaçağda olduğu gibi yeni bir parlamayla bugün ışıktan yoksun geniş halk yığınlarına ulaşıp onlar arasında yayılacak mı?

Beş para etmez, boş, anlamsız, hatta düpedüz iğrenç yazın yapıtları üzerinde her boydan, her soydan onca tartışma yapılır, bunlar yere göğe konulamaz ve milyonlarca adet basılıp dağıtılırken,

basılı eser adı verilen ıskarta mallar ummanı içinde boğulup giden nice güzel yapıt gibi Von Polenz'in bu güzel romanının da toplumumuzca tanınmaması bende bu düşünceleri uyandırdı ve herhalde bir daha elime geçmeyecek bu fırsatı değerlendirerek, kısa da olsa düşüncelerimi açıkladım.

Gogol Üzerine[117]

Gogol: Büyük bir yetenek, güzel bir yürek ve fazla büyük denilemeyecek, ürkek, çekingen bir zeka.

Gogol kendini yeteneğine teslim etti… ve ortaya Eski Zaman Beyleri, Ölü Canlar'ın birinci cildi, Müfettiş ve özellikle de kendi türünde mükemmelliğin doruğunu oluşturan Araba gibi ürünler ortaya çıktı… Gogol kendini yüreğine ve dinsel duygularına teslim etti ve yazdığı Hastalığın Önemi, Sözcüğün Ne Olduğu Üzerine gibi mektuplarında –ve daha pek çok, pek çok mektubunda– birbirinden dokunaklı, çoğu kez derin, öğretici düşünceler ortaya çıktı. Ama ne zaman ki, ahlaki dinsel temalı bir yazın ürünü ortaya çıkarmak istedi ya da daha önce yazdığı bir yapıta, o yapıtın doğasına aykırı olarak ahlaki, dinsel, ders verir bir anlam katmaya kalkıştı (Ölü Canlar'ın 2. cildinde ya da Müfettiş'in son sahnesinde ve pek çok mektubunda yaptığı gibi), ortaya korkunç, berbat, saçmanın saçması şeyler çıktı.

Bunun nedeni şudur: Gogol bir yandan sanata, ona özgü olmayan üstün bir önem ve anlam yüklemeye kalkıştı; bir yandan da yine üstün bir önem ve anlam verdiğini sanarak, oysa kilise açısından baktığı için tam tersi bir sonuç elde ederek din konusunda da aynı şeyi yapmak istedi ve kendi kafasında yarattığı bu hayali üstün önemi, yapıtlarında kilise inancı yoluyla açıklamaya kalkıştı. Gogol romanlar, öyküler, komediler yazsa ve bu yaptığı işe kilise memuruymuşçasına öyle özel, Hegelci, kutsal anlamlar yüklemeye kalkışmasaydı; öbür yandan da kilise öğretisini ve devlet düzenini haklı göstermeye, temize çıkarmaya çalışmadan, öylece kabul etmiş

olsaydı, o çok güzel öykülerini ve komedilerini yazmayı sürdürür gider ve çoğu kez derin, içten gelen ahlaki dinsel düşüncelerini de yeri geldikçe mektuplarında ya da ayrıca yayımlayacağı yapıtlarında bizlere sunardı. Ama ne yazık ki, Gogol yazın dünyasına girdiği sırada, özellikle de yalnızca üstün bir yetenek değil, aynı zamanda dinç, canlı, belirsizlikten uzak açık, apaçık bir yazın eri olan Puşkin'in ölümünden sonra, sanat dünyasında –başka bir şekilde söyleyemeyeceğim– bütün ahmaklığıyla Hegelci öğreti hüküm sürüyordu ve ev yapmak, şarkı söylemek, resim yapmak, şiir, öykü, komedi yazmak gibi etkinlikler, neredeyse dinin hemen bir basamak altında yer alan kutsal bir görev, "güzele hizmet" görevi olarak görülüyordu. O sıralarda bu öğretiyle eş zamanlı olarak, belki bundan daha saçma, daha karmaşık, daha kibir dolu bir başka öğreti daha yaygınlaşmaya başlamıştı: Mensubu oldukları Rus halkına ve Rus olan her şeyle birlikte Hıristiyanlık içindeki Ortodoksluk adı verilen sapkınlığa özel bir önem yükleyen Slavseverlik.

Gogol, belki tam bilinçle değil, ama her iki öğretiyi de benimsemişti: Sanata özel bir önem yüklenmesine ilişkin öğretiyi benimsemesi doğaldı, çünkü bu öğreti onun eylemlerine, etkinliklerine büyük önem veriyordu; öbür öğretiyi, Slavseverliği de benimsemezlik edemezdi, çünkü bu da bütün varlığını temize çıkararak sızılarını dindiriyor, onu avutuyor, onurunu okşuyordu.

Böylelikle Gogol her iki öğretiyi de benimsedi ve yazarlık uğraşı içinde bunları birleştirmeye çalıştı. Son dönem yazdıklarının insanı şaşkınlığa düşüren ipe sapa gelmez şeyler olması hep bu çabalarının sonucudur.

Çehov’un “Duşeçka” Adlı Öyküsüne Sonsöz[118]

Moavitlerin kralı Valak’ın, sınırlarına yaklaşan İsrail halkını lanetlemesi için Valaam’ı yanına çağırışını anlatan Sayılar Kitabı’nda yer verilen öykünün derin bir anlamı vardır. Valak, hizmeti karşılığında Valaam’a pek çok şey vaat eder; kazanacağı armağanlarla başı dönen Valaam yola koyulur, ancak yolda bir melek kendisini durdurur; eşeği meleği görmüş, ancak Valaam görememiştir. Bu duraksamaya karşın Valaam yola devam eder, Valak’ın yanına varır; ikisi birlikte bir dağa çıkarlar: Burada kurbanlık danalar ve koyunlar ile bir de kurban taşı hazırlanmıştır. Valak lanet beklemektedir, ancak Valaam lanetleyecek yerde İsrail halkını kutsar.

23. bölüm (11) “Ve o zaman Valak, Valaam’a şöyle dedi: Nedir bana bu yaptığın? Düşmanlarımı lanetlemen için getirdim seni ben buraya, sense tutmuş onları kutsuyorsun?”

(12) “Ve Valaam yanıt olarak şöyle dedi: Tanrı ağzıma söz olarak ne koyduysa, yalnızca onları söylemek zorunda değil miyim?”

(13) “Ve Valak ona şöyle dedi: Hadi gel, başka yere gidelim… oradan oku lanetini.

Yine kurbanlıkların hazır edildiği bir başka yere gittiler birlikte.

Ama Valaam lanetleyecek yerde yine kutsadı İsrail halkını.

Üçüncü gittikleri yerde de aynı şey oldu.”

24. bölüm (10) “Ve Valak, Valaam’a çok kızdı, heyecandan ellerini çırptı ve ona şöyle dedi: Ben seni düşmanlarımı lanetlemen için çağırdım, sen ise üçüncü kezdir ki onları kutsuyorsun.”

(11) “Onun için yerin nereyse oraya git; ben seni onurlandıracaktım, ama Tanrı seni bu onurdan yoksun bıraktı.”

Böylece Valaam, Valak’ın düşmanlarını lanetleyecek yerde kutsadığı için armağanları alamadan gitti.

Valaam’ın başına gelenler, sık sık gerçek ozansanatçıların da başına gelir. Valak’ın vaadleri, popüler olma hevesi başını döndürdüğünden mi, yoksa kendi yanlış, savruk düşüncelerinden mi, önüne çıkan, onu durduran –eşeğinin bile gördüğü– meleği ozan göremez; lanetleyecek yerde kutsar.

O güzelim Duşeçka adlı öyküsünü yazarken gerçek ozansanatçı Çehov’un başına gelen de bundan başka bir şey değil.

Aklınca (ama duygularınca değil), zavallı bir varlık olan Duşeçka’yla alay etmek istemiş Çehov. Kukin’in tiyatrosuyla ilgili sıkıntılarını paylaşırken gördüğümüz Duşeçka’nın bunun hemen ardından kendini orman ürünleri ticaretine kaptırdığını görürüz; derken bir veterinerin etkisiyle büyükbaş hayvanlarda görülen bilmem ne hastalığıyla mücadeleyi dünyanın en önemli işi saymaktadır; derken son olarak, bir de bakarız, boğazına dek dilbilgisi sorunlarına gömülmüş… kocaman şapkalı bir liselinin sorunlarıyla uğraşmakta… Kukin’in adı gülünçtür[119] , hastalığı gülünçtür, hatta ölümünü bildiren telgraf bile gülünçtür. Bitmedi; bütün o ağırbaşlı, vakur halleriyle kereste tüccarı gülünçtür; veterinerle liseli oğlan da gülünçtürler… Ama her kimi seviyorsa,

bütün varlığıyla kendini ona adayabilen Duşeçka gülünç değildir; kutsal bir ruhu vardır Duşeçka'nın.[120]

Duşeçka'yı yazarken, duygusal planda değilse de zihinsel planda –kafasında henüz bütün çizgileriyle belirmemiş de olsa–, sanırım yeni bir kadın tipi tasarlıyordu Çehov: Erkeklerle eşit haklara sahip, bilgili, kendini yetiştirmiş, bağımsız, toplumsal çalışmalarda erkeklerden daha iyi değilse de, daha kötü de olmayan; kadın sorununu ortaya atan ve ona arka çıkan yeni tip bir kadın… Ve Duşeçka'yı yazmaya başladığında, kadın nasıl olmamalıdır'ı göstermekti amacı. Kamuoyu (Valak), Çehov'u erkeğine sadık, ona boyun eğen, gelişmemiş kadını lanetlemeye davet etmiş; Çehov da bunun üzerine buzağıların, koyunların kurban taşına yatırılarak hazır bekletildikleri dağa tırmanarak lanet sözleri söylemek üzere ağzını açmış… ve ozan lanetlemek istediği şeyi kutsamıştır. Ben kendi adıma, yapıtın tümüne yedirilmiş olan gerçekten olağanüstü ustalıktaki güldürü öğelerine karşın, bu insanı alıp götüren öyküde kimi yerleri okurken gözyaşlarımı tutamadım. Duşeçka'nın tam bir özden geçişle Kukin'i ve Kukin'in sevdiği her şeyi sevişi, kereste tüccarında ve veterinerde aynı durumun yinelenişi, hele hele en sonunda, artık seveceği kimse kalmadığında, artık yapayalnızlığın acıları içindeyken, kendisinin dolaysız olarak hiç yaşamadığı bütün o analık duygularını, kadınlık duygularını sınırsız bir sevgiyle geleceğin insanına, koca kasketli liseli oğlana adayışı doğrusu beni çok duygulandırdı.

Yazar, gülünç Kukin'e, hiçbir artamı olmayan, önemsiz kereste tüccarına ve sevimsiz veterinere âşık eder Duşeçka'yı; ama aşkın hedefi ister Kukin olsun, ister Spinoza, Pascal ya da Schiller; isterse Duşeçka'da olduğu gibi bu hedef hızla değişsin ya da hiç

değişmesin, ömür boyu hep aynı kalsın… aşkın daha az ya da daha çok kutsal olmasını belirleyen şeyler değildir ki bütün bunlar.

Epey bir zaman önce Novoe Vremia'da Bay Ata'nın kadınlara dair güzel bir yazısını okumuştum. Kadınlar üzerine gerçekten derin bir düşünce dile getiriliyordu bu yazıda: "Kadınlar," diyordu Ata, bu çok akıllıca yazısında, "biz erkeklerin yaptığı her şeyi yapabileceklerini kanıtlamaya çalışıyorlar. Hiç itirazım yok buna; kadınların erkeklerin yaptığı her şeyi yapabileceklerini, hem de hatta çok daha iyi yapabileceklerini kabul ediyorum; ama bence asıl sorun şudur: Erkekler, bırakın kadınların yapabildiklerinin aynını, ona yakın derecede bir şeyi bile beceremezler."

Evet, bu kesinlikle böyle. Yalnızca doğurma, bebeği besleme, çocuklara ilk eğitimlerini verme… gibi şeyler değil burada söz konusu olan; erkekler asıl en yüce, en göz kamaştırıcı, insanı Tanrı'ya en yaklaştıran şeyi beceremezler; bütün iyi kadınların öylesine güzel, öylesine kendiliğinden, doğal bir biçimde yapageldikleri ve hep yapacakları şeydir bu: Sevmek, kendini olduğu gibi sevdiğine vermek. Eğer kadınlarda bu beceri olmasaydı, bu becerilerini sürekli uygulamasalardı, dünyanın ve biz erkeklerin hali nice olurdu? Kadın doktor, kadın telgrafçı, kadın avukat, kadın bilimci, kadın yazar olmaksızın idare edebilirdik, ama annelerimiz, yardımcılarımız, kadın arkadaşlarımız, bizi avutan, bizde iyi olan her ne var ise onu seven, hiç fark etmediğimiz telkinleriyle bütün bu iyi şeyleri ortaya çıkaran ve ayakta tutan kadınlar olmasa, herhalde şu dünyada yaşamımız çok zor olurdu. Her şeyden önce İsa'nın yanında Meryem ve Magdalena olmazdı; Francis'in yanında Clara; sürgüne yollanan Dekabristlerin hemen yanı başlarında yer alan karıları; Duhoborların,

başlarına bir şey gelmesin diye kocalarına engel olacak yerde, haklı bildikleri dava uğruna seçtikleri acılı yolda onlara destek olan karıları ve bütün o binlerce adsız kahraman içinde adları bilinmeyen o binlerce kadın: Sarhoş, zayıf karakterli, yoldan çıkmış erkeklerine dünyada herkesten çok gereksindikleri şeyi, aşkın tesellisini veren, onlara destek olan o binlerce kadın da olmazdı o zaman. İster Kukin'e, ister İsa'ya dönük olsun, bu sevgide kadının varlığı ve gücü, yeri başka hiçbir şeyle doldurulamayacak en temel, en yüce güçtür.

Kadın olsun, erkek olsun, çoğunluğun kafasında şu kadın sorunu denen konuyla ilgili olarak nasıl da bir şaşkınlık sürer gider!

"Efendim, kadın kendini geliştirmek, mükemmelleştirmek istiyor." Bundan daha doğal, daha haklı ne olabilir?

Ama varlık nedenine bağlı olarak kadının durumu erkeğinkinden farklıdır. O nedenle de kadının mükemmellik ideali, erkeğin mükemmellik idealinin aynısı olamaz. Diyelim ki, kadının mükemmellik idealinin ne mene bir şey olduğunu bilmiyoruz; yine de hiç kuşku yoktur ki, erkeğin mükemmellik idealinden çok farklı bir şeydir. Oysa günümüzün moda kadın hareketlerinin kadınların kafalarını karmakarışık eden bütün o gülünç, saçma eylemleri hep erkek mükemmellik idealine yönelmiş durumdadır.

Korkarım, Duşeçka'yı yazarken Çehov da bu kafa karışıklığı içindeydi.

Tıpkı Valaam gibi lanetlemek niyetindeydi, ama şiir tanrısı, yazın tanrısı ona bunu yasakladı, kutsamasını buyurdu ve o da kutsadı, elinde olmadan bu sevimli varlığın üzerine öyle mucizevi bir ışık düşürdü ki, Duşeçka'nın sonsuza dek, bir kadının hem kendini, hem

de yazgısının onu birleştirdiği insanları nasıl mutlu edeceğinin simgesi olarak kalmasını sağladı.

İstençdışı ortaya çıkmış bir öykü olduğu için güzel bir öyküdür Çehov'un Duşeçka'sı.

Moskova'da, ordu birliklerinin teftişlerinin de yapıldığı manej alanında bisiklete binmeyi öğreniyordum. Manejin öbür ucunda da bir bayan benimle aynı çaba içindeydi. Bisikletin üzerinde sarsak sarsak giderken, nasıl ederim de bu hanıma bir rahatsızlık vermem diye düşünüyor ve sürekli ona bakıyordum… Bakarken bakarken hiç elimde olmadan kadının üzerine doğru gittiğimi fark ettim… Kadın, tehlikeyi fark etti, kaçmaya çalıştı, ama bir anda bisikletinden yere düştü. Sonuçta hiç istemediğim, kaçınmaya çalıştığım şey gerçekleşmiş oldu; çünkü dikkatimi bütünüyle ona yönlendirmiştim.

Çehov'da olan da aynı şey; yalnız ters yönde: Duşeçka'yı gülünç duruma düşürmek niyetiyle yola çıktı Çehov, sonra da o yoğun şair dikkatini bütünüyle ona yöneltince, gülünç düşürecek yerde, Duşeçka'yı yüceltti.

Shakespeare ve Dram Sanatı Üzerine[121]

I

Bay E. Crosby'nin, Shakespeare'in emekçi halka yaklaşımı üzerine kaleme aldığı yazıyı okuyunca, Shakespeare ve yapıtları epeydir kafa yorduğum bir konu olduğu için, bütün Avrupa dünyasının bu konuda vardığı sonuçlara taban tabana ters düşen kendi düşüncelerimi söyleme isteği duydum. Shakespeare'e karşı duyulan bu genel tapınmaya bütünüyle karşı oluşumun sonucu olarak tekrar tekrar yaşadığım bütün o kendimle mücadeleyi, yaşadığım kuşkuları anımsayarak ve pek çok başka insanın da benzeri duyguları yaşadığını ya da yaşayabileceğini düşünerek, çoğunluğa ters düşen kanaatlerimi açıkça ve kanıtlarıyla belirtmemin yararlı olabileceği sonucuna vardım. Bunda, Shakespeare üzerine herkesinkine ters düşen düşüncelerimi ayrıntılarıyla ele aldığımda ulaştığım sonuçların bana büsbütün de önemsiz ve ilginçten uzak gelmemesinin bir payı olduğunu belirtmeliyim.

Shakespeare'le ilgili herkeste oluşan düşüncelerle uzlaşmayışım, rastlantısal bir ruh halinin ya da önümüzdeki konuyu ciddiye almayan bir yaklaşımın sonucunda değil, tam tersine, kendi düşüncelerimi Hıristiyan dünyanın bütün aydın insanlarının Shakespeare konusunda buluştukları, birleştikleri düşünceyle uzlaştırma konusunda yıllar süren sayısız girişimlerimin sonucunda oluşmuştur.

Shakespeare'i ilk okuma girişimimde duyduğum şaşkınlığı hiç unutamam. Büyük bir estetik haz duymayı bekliyordum. Onun en

güzel, en başarılı yapıtları sayılan Kral Lear'i, Romeo ve Juliet'i, Hamlet'i, Macbeth'i birbiri ardına okudukça herhangi bir estetik haz duymak şurada dursun, karşı konulmaz bir iğrenti, can sıkıntısı ve şaşkınlık duydum: Bütün aydın dünyanın mükemmelliğin doruğu olarak gördükleri bu yapıtları beş para etmez, düpedüz berbat bulmakla ben mi bir delice bir tutum içindeydim, yoksa bütün bu aydın dünyanın Shakespeare'in yapıtlarına yükledikleri önem mi delice bir şeydi? Şaşkınlığımı büsbütün artıran bir başka şey de şuydu: Bütün biçimleriyle şiirdeki güzelliği her zaman bütün canlılığıyla duyumsayan ben, niçin bütün dünyanın dâhiyane bulduğu Shakespeare'in yapıtlarını beğenmemekle kalmıyor, bunları bir de iğrenç buluyordum? Uzun süre kendime inanamadım ve elli yıllık bir zaman dilimi içinde bu kanaatimi kontrol etmek için birkaç kez, mümkün olan bütün biçimlerinde –hem Rusça, hem İngilizce, hem de tavsiye üzerine Schlegel'in çevirisinden Almanca olarak– Shakespeare okumaya giriştim; dramlarını, komedilerini, başka yazılarını da kaç kez okuma girişimim oldu… ama her seferinde hep aynı şeyleri duydum: tiksinti, can sıkıntısı ve şaşkınlık. Şu anda yetmiş beşini devirmiş bir yaşlı adam olarak şu yazıyı yazmadan önce kendimi denetlemek adına Lear, Hamlet, Othello'dan tutun, bütün o "Henry'ler serisi", Troilus ve Cressida, Cymbeline ve Fırtına'ya dek bütün Shakespeareleri bir kez daha okudum ve yine aynı duygulara kapıldım, yalnız bu kez şaşkınlığın yerini, Shakespeare'in büyük yazar, dâhi yazar olarak sahibi olduğu söz götürmez ünün, günümüzün yazarlarını onu taklit etmek zorunda bıraktığı, günümüzün okurlarının ve tiyatro seyircilerinin estetik ve etik bakışlarını çarpıttığı ve Shakespeare'de asla var olmayan

birtakım değerleri varmış gibi göstermenin, bütün diğer yalanlar gibi büyük bir kötülük olduğu inancı almıştı.

Büyük çoğunluğun, Shakespeare'in yüceler yücesi bir yazar olduğuna inandıklarını ve benim bu yargılarımı okuduklarında bunlara asla inanmayacaklarını, hatta dikkate bile almayacaklarını biliyorum, ama yine de elimden geldiğince, Shakespeare'i büyük yazarlık, dâhi yazarlık şurada dursun, neden sıradan bir şeyler çiziktiren, orta karar bir yazar olarak bile görmediğimi açıklamaya çalışacağım.

Hemen bütün eleştirmenlerin üzerinde birleştiği ve tümünün de mükemmelliğin doruğunda bir yapıt olarak gördüğü en önemli oyunlarından birini alıyorum Shakespeare'in örnek olarak: Kral Lear'i.

"Lear trajedisi, Shakespeare'in bütün oyunları içinde haklı olarak göklere çıkarılmıştır." diyor Doktor Johnson. "Herkesin dikkatini böylesine üzerine çeken, tutkularımızı böylesine coşturan ve merakımızı böylesine kamçılayan bir başka oyun daha yazılmamıştır herhalde."

"Bu oyuna hiç değinmemek, üzerine hiçbir şey söylememek en doğru tutum olurdu," diyor Hazlit, "çünkü söyleyebileceğimiz her şey yetersiz kalacağı gibi, oyun hakkında zihnimizde oluşan düşünceyi yansıtmaktan da uzak olacaktır. Bu oyunu betimlemeye ve tanımlamaya ya da onun ruhumuzda yarattığı etkiyi açıklamaya kalkışmak, tam anlamıyla haddini bilmezlik (*mère impertinence*) olacaktır. Ama her şeye karşın bir şeyler söylemek zorunda hissediyoruz kendimizi ve diyoruz ki, bütün Shakespeare oyunlarının

en güzeli, insana en dokunanıdır (*he was the most in carnest*) bu oyun.”

“Özgünlük bütün Shakespeare oyunlarının ortak özelliği olmasaydı,” diyor Gallam, “bir başka deyişle, yapıtlarından birinin hepsinden daha özgün olduğunu söylemek, öbür yapıtlarına karşı bir haksızlık olmasaydı, Shakespeare dehasının en parlak biçimde kendini Lear’de gösterdiğini söylemekte sakınca görmezdik. Trajedinin doğru örneği olma açısından bu oyun Macbeth, Othello, hatta Hamlet’in gerisinde kalır, ama konusu öyle harika yapılandırılmıştır ki, bu oyunda da yukarıda adları verilen oyunlardaki insanüstü esin kendini gösterir”

Shelley de şöyle söylüyor: “Kral Lear, herhalde oyun sanatının dünya çapındaki en mükemmel örneğidir.”

Swinburry’nin dedikleri ise şunlar: “Shakespeare’in Arthur’u üzerine konuşmak istemezdim. Shakespeare’in bütün yapıtları içinde bir iki tip vardır ki, bunlar için ne söylense azdır. Cordelia bunlardan biridir. Cordelia’nın ruhlarımızda, yaşamlarımızda tuttuğu yeri anlatabilmek olanaksızdır. Bu tiplerin yüreklerimizde tuttukları yer gündelik yaşamın ışığının, gürültüsünün sızamayacağı son derece mahrem, son derece kuytu bir köşedir. Tıpkı insanoğlunun yarattığı yüce sanat katedrallerinin içinde, dünya âlemin gözüne, ayağına açık olmak için yaratılmamış şapeller gibi.”

“Lear c’est l’occasian de Cordelia,” diyor Victor Hugo, *“La maternité de la fille sur le père; sujet profond; maternité vénérable entre toutes, si admirablement traduite par la légende de cette romaine, nourrice, au fond d’un cachot, de son père vieillard. La jeune mamelle près de*

la barbe blanche, il n'est point de spectacle plus sacré. Cette mamelle filiale, c'est Cordelia.

Une fois cette figure rêvée et trouvée, Shakespeare a créé son drame… Shakespeare, portant Cordelia dans sa pensée, a créé cette tragédie comme un Dieu, qui ayant une aurore à placer, ferait tout exprès un monde pour l'y mettre."[122]

"Lear'de Shakespeare, bakışlarıyla dehşet girdabını en derinlerine dek ölçmüş ve bu girdaba bakarken içinde en ufak bir ürperti, baş dönmesi duymamıştır." diyor Brandes. "Çok büyük bir saygıya, perestişe benzer bir duygu sarıyor insanı bu tragedyanın eşiğinde: Tıpkı Capella Sistina'nın eşiğindeyken Michelangelo'nun resimleri karşısında kapıldığımız duyguya benzer bir duygu bu. Aradaki tek fark, burada bu duygunun daha acı verici, acının feryadının daha bir duyulur olması ve güzelliğin uyumunun umutsuzluğun uyumsuzluğuyla daha keskin bir biçimde bozulmasıdır."

Bu oyun üzerine eleştirmenlerin düşünceleri böyle; bu değerlendirmelere bakıldığında Shakespeare'in en iyi oyunlarını temsilen bu oyunu seçmekte yanılmadığım kanısındayım. Oyunun konusunu tarafsız bir şekilde özetledikten sonra, bu oyunun bilgin eleştirmenlerin öne sürdükleri gibi mükemmelliğin doruğu falan değil, bambaşka bir şey olduğunu göstereceğim.

II

Lear'in başlangıç sahnesinde iki saraylının, Kent ve

Gloucester'in konuşmalarına tanık oluruz. Kent, oradaki bir delikanlıyı göstererek Gloucester'e bunun onun oğlu olup olmadığını sorar. Gloucester, delikanlıyı oğlu olarak kabul ettiği için geçmişte pek çok kez yüzünün kızardığını, ama artık kızarmadığını söyler. Kent, sözlerinden bir şey anlamadım deyince de, Gloucester delikanlının yanında aynen şu sözleri sarf eder: "Siz bir şey anlamıyorsunuz, ama bu oğlanın annesi anladı, karnı şişti, yatağına koca olarak birini sokmadan beşiğine oğlan peydahladı." Ve sözlerini şöyle sürdürür Gloucester: "Benim asıl oğlum başka. Yasal oğlum. Bu her ne kadar vaktinden önce fırlayıp geldiyse de, annesi oldukça güzel bir kadın olduğu için, *there was good sport at his making*[123] , o yüzden bu fırlamayı da oğlum olarak kabul ettim."

Oyunun açılış sahnesi bu. Gloucester'in sözlerindeki bayağılığı geçelim, ama oyunda soylu bir karakter olarak görünecek kişinin ağzına hiç yakışmayan sözler bunlar. Gloucester'in bu sözleri, yasadışı bir çocuk olarak dünyaya geldiği için insanların Edmund'u nasıl küçük gördüklerini ve onun acı çekmesine neden olduklarını göstermek için söylediğini ileri süren kimi eleştirmenlerin görüşlerine katılmak mümkün değil. Her şeyden önce, insanların oğlunu nasıl küçük gördüklerini bir babanın dile getirmek zorunda bırakılmasını anlamak zor. Öte yandan Edmund'un da, dünyaya yasadışı gelişinden dolayı kendisinin küçük görülmesinin büyük haksızlık olduğunu anlattığı monologunda, babasının bu sözlerine yer vermesi gerekirdi. Tek kelimeyle bundan söz etmez Edmund. Öyleyse oyunun daha açılış sahnesinde Gloucester'in bu sözleri etmesinin tek nedeni açıkça izleyicilere eğlenceli bir biçimde bir yasal, bir de yasadışı oğlu olduğunu bildirmektir.

Bundan sonraki sahnede borular çalar, kızları ve damatlarıyla birlikte Kral Lear görünür ve artık yaşlandığını, işlerden el çekeceğini, krallığını kızları arasından bölüştüreceğini söyler. Hangi kızına ne büyüklükte bir yer ayıracağına karar verebilmek için de kızlarından kendisini nasıl ve ne kadar sevdiklerini söylemelerini ister, kendisini öbür kardeşlerinden daha çok sevdiğini söyleyen kızına en büyük toprağı bırakacaktır. Büyük kız, Goneril, hiçbir sözcüğün babasına duyduğu sevgiyi anlatmaya yetmeyeceğini, onu topraktan, görmekten ve özgürlükten bile daha çok sevdiğini, hatta sevgisinin soluk alıp vermesine bile engel olduğunu söyler. Kral Lear hemen haritada bu kızının payını ayırır, hangi ormanları, ırmakları, otlakları… ona bıraktığını açıklar. Ortanca kız Regan, ablasının kendi duygularını çok güzel açıkladığını, ama bunların yetersiz olduğunu söyler. Çünkü Regan babasını öyle sevmektedir ki, bu sevgi dışında dünyada her şeyden nefret etmektedir. Kral haritada bu kızının da payını ayırıp gösterir. Sıra küçüğe, en sevdiği kızına gelir, Lear'in deyişiyle Fransa şarapları ve Burgonya sütleriyle ilgilenen, yani hem Fransa kralı hem de Burgonya dükünden evlenme teklifi alan Cordelia'ya sorar kendisini ne kadar sevdiğini. Ablalarının tersine tam bir erdem timsali olan Cordelia, sanki babasını kızdırmak için inadına söyler gibi, her ne kadar babasını seviyor, sayıyor ve ona gönül borcu duyuyorsa da, evlenecek olursa bütün sevgisinin babasına ait olmayacağını, kocasını da seveceğini söyler. Bu sözler kralı çileden çıkarır ve en sevdiği kızına korkunç bir şekilde lanet eder. Çok korkunç ve çok tuhaf sözler içeren bir lanettir bu: "Kendi çocuğunu yiyen birini de, bir zamanlar kızım olan seni sevdiğim kadar seveceğim." *"The barbarous Schytian or he that makes his generations messes to gorge his appetite, shall to my bosom be as*

well neighboured, pitied and relieved, as thou, my sometime daughter."[124]

Bir saray üyesi olan Kent, Cordelia'dan yana çıkar ve kralı sakinleştirmeye çalışır, haksızlık ettiğini söyleyerek ona sitem eder, yağcılığın, pohpohlamanın zararı üzerine akıllıca sözler söyler. Kral, Kent'i dinlemez, hemen yok olup gitmezse canını almakla gözdağı vererek onu sarayından kovar ve Cordelia'ya talip olan Fransa kralıyla Burgonya dükünü huzuruna çağırır ve her birine kızını drahomasız olarak kabul edip etmeyeceklerini sorar. Burgonya dükü açıkça drahomasız bir kızı kabul edemeyeceğini söyler. Fransa kralı ise kabul eder ve Cordelia'yı alır götürür. Bunun hemen ardından büyük kızların aralarında konuşarak, kendilerini ödüllendiren babalarını incitecek, üzecek planlar yaptıklarını görürüz. İlk sahne böyle sona erer.

Kral Lear'in, Shakespeare'in bütün öbür krallarında da gördüğümüz tumturaklı, kibirli, kişiliksiz diline hiç değinmeyelim, ama ne kadar yaşlı ve aptal olursa olsun, bütün yaşamlarına tanık olduğu kötü yürekli iki kızının sözlerine inanıp da en sevdiği kızının sözlerine inanmayarak kendisine lanet okumasına ve sarayından kovmasına okur ya da izleyicinin inanması mümkün değildir; o nedenle de hiçbir bakımdan doğal olmayan bu sahnede yer alan kişilerin duygularının okur ya da izleyiciye geçmesi, onlar tarafından paylaşılması da mümkün değildir.

İkinci sahne Gloucester'in yasadışı oğlu Edmund'la açılır. Yasal oğula her türlü hakkı tanıyan, saygıyı gösteren; yasadışı oğulu ise bütün bunlardan yoksun bırakan insanların adaletsizlikleri, haksızlıkları üzerine düşünür Edmund ve sonuçta Edgar'ı öldürerek

onun yerine geçmeye karar verir. Bu amaçla da yazısını taklit ederek Edgar’ın ağzından kendine bir mektup yazar: Edgar, babasını öldürmeyi planladığını açıklamaktadır sözde ona. Babasının gelmesini bekler ve geldiğinde de sanki istemeden olmuş gibi mektubu görmesini sağlar; mektubu okuyan baba da o kadar şefkatle sevdiği oğlunun kendini öldürmek istediğine hemen inanır. Baba çıkar, Edgar gelir; Edmund bu kez de Edgar’a, babasının bir nedenle onu öldürmek istediğini söyler; Edgar da bu söze hemen inanır ve babasından kaçar.

Gloucester’le iki oğlu arasındaki ilişki ve bu kişilerin duyguları, Lear’in kızlarıyla arasındaki ilişki ve duygular kadar, hatta belki ondan da çok doğadışıdır; bu nedenle de Lear’le kızlarının ruh halleri kadar bile geçmez izleyiciye Gloucester’le oğullarının ruh halleri. Bu duygu aktarımı olmadığı için de kralla kızlarına duyduğu ilgiyi, acımayı bile duymaz onlara izleyici.

Dördüncü sahnede büyük kızı Goneril’in yanına yerleşmiş olan Kral Lear’e, bir zamanlar kendisinin sarayından kovduğu Kent’in tanınmamak için kılık değiştirmiş olarak geldiğini görürüz. Lear, Kent’e sorar: “Sen de kimsin?” Kent nedense içinde bulunduğu duruma hiç uygun düşmeyen şaka yollu bir yanıt verir bu soruya: “Ben dürüst ve kral kadar yoksul bir küçük adamım.” – “Sen bir uyruk olarak, bir kralın kral olarak olduğu kadar yoksulsan eğer, çok yoksulsun demektir.” olur yanıtı Lear’in, sonra da sorar: “Kaç yaşındasın?” Kent yanıtlar: “Ne bir kadını sevecek kadar genç, ne de bir kadına boyun eğecek kadar yaşlı.” Kralın buna yanıtı, “Yemekten sonra da senden böyle hoşlanmaya devam edersem, hizmetime girmene izin veririm.” olur.

Bu sözler ne Lear'in konumundaki birinin ağzında doğal duruyor, ne de kralla ilişkisi Kent gibi olan birinin ağzında. Yazarımız besbelli bu sözleri çok zekice ve eğlenceli bulduğu için söyletmiş kahramanlarına.

Goneril'in hizmetkârı girer, krala Kent'in onun ayağını kaydırmaya çalıştığını, ama onun bunu fark etmediğini söyler ve Lear'le kaba bir dille konuşur. Kralsa hâlâ Kent'i tanıyabilmiş değildir; ona para verir ve hizmetine alır. Derken soytarı katılır sahneye ve kralla soytarı arasında o anki durumla hiç ilgisi olmayan, tümüyle gereksiz, herhalde eğlenceli olması umulan, böyle olmak zorunda olan, upuzun bir konuşma başlar. Örneğin, soytarı der ki: " Bana bir yumurta ver, ben sana iki *crowns*[125] vereyim." Kral sorar: "Nasıl *crowns*'muş bakalım bunlar?" – "Bir yumurtanın iki yarısı. Yumurtayı ortadan keseceğim, sarısını yiyeceğim… sen tacını ortadan ikiye böldüğünde ve her iki parçayı da dağıttığında sırtına eşeğin pislemesini kabul ettin… altın tacını elden çıkardığında omuzlarının üstündeki taçta (başında) pek az akıl vardı. Ben bunları söylüyorsam, kendime söylüyorum; ama böyle düşünenleri kırbaçlasınlar."

Bu türden bitmez tükenmez bir konuşma, öyle ki, hiç de güldürücü olmayan bir şaka yapıldığında nasıl tedirgin hissederseniz kendinizi, öylesi bir ne yapacağını, nasıl tepki vereceğini bilememenin tedirginliğini yaşıyor insan.

Goneril'in girişiyle kesilir bu konuşma. Goneril, babasından hizmetindeki insan sayısını azaltmasını ister; yüz kişi yerine elli kişinin de yetebileceğini söyler hizmetini görmeye. Bu sözleri duymasıyla birlikte Lear hiç doğal olmayan, tuhaf bir öfkeye kapılır:

Biliyor muymuş, o kimmiş? “Lear değil bu! Lear böyle mi dolaşır, böyle mi konuşur? Nerede Lear’in gözleri? Uyuyor muyum, uyanık mıyım? Kim bana kim olduğumu söyleyecek? Ben, Lear’in gölgesiyim!” vs. vs.

Bu arada soytarı hâlâ gülünç olmaktan uzak gevezeliğini sürdürmektedir. Goneril’in kocası girer, Lear’i yatıştırmaya çalışır, ama Lear Goneril’e lanet okur, onun kısır olmasını diler ya da onun göstereceği bütün o analık şefkatini ve özenini küçük gören, bunlarla alay eden bir çirkin evlat sahibi olmasını diler.

Lear’ın gerçek duygularını yansıtan bu sözlerin izleyici üzerinde dokunaklı bir etki yaratması gerekirdi; tabii Lear bu kadarcığını söylemiş olsaydı; ama bu sözler ne yazık ki Lear’in ağzından dökülen alabildiğine yersiz, gereksiz, uzun ve tumturaklı pek çok söz arasında yitip gidiyor. Bir bakıyorsunuz, kızının sislere, fırtınalara uğramasını; bu bedduaların onun ruhunu kemirmesini diliyor; bir bakıyorsunuz, kendi gözlerine seslenmeye başlamış, “Ağlayacak olursanız eğer, tuzlu yaşlarınızla toprağı sulayın diye oyar atarım sizi yuvanızdan.” diyor. Diyor da diyor!

Daha sonra Kent’i (ki hâlâ tanıyamamıştır onu!) yazdığı bir mektupla öbür kızına gönderiyor ve az önce yaşadığı büyük hayal kırıklığına karşın, soytarıyla konuşuyor ve ondan şakalar yapmasını, gülünç şeyler söylemesini istiyor. Böylece gülünçlükten uzak şakalar sürüp gidiyor. Bu başarısız, yersiz şakalar karşısında izleyici utanca benzer o çok tatsız duygunun yanı sıra, sürüp gitmelerinden sıkıntı da duyuyor. Örneğin, soytarı krala soruyor: “Burnu insanın neden suratının tam ortasına kondurulmuştur?” – “Bilmiyorum.” diyor kral.

“Şunun için,” diyor soytarı: “Her iki yana gözler yerleştirilebilsin de, burnun koklayamayacağı şeyleri görebilsinler diye.”

Hemen ardından yeni sorusu gelir soytarının:

“İstiridye kavkısını nasıl yapar, biliyor musun?”

“Hayır.”

“Ben de bilmiyorum. Ama salyangoz evini niye sırtında taşır, onu biliyorum.”

“Niye?”

“Başını sokmak için elbette. Yoksa kızlarına armağan edip de antenlerini cascavlak ortada bırakmak için değil.”

“Atlar hazır mı?” diye sorar Lear.

“Senin eşekler getirmeye gittiler. Peki, yedili takımyıldız niye yalnızca yedi yıldızdan oluşur?”

“Sekiz yıldız değillerdir de ondan?”

“Sen de az değilsin ha! İyi soytarı olur senden.” vs. vs.

Bu uzun sahneden sonra bir centilmen gelir ve atların hazır olduğunu bildirir. Bunun üzerine Lear: *“She that is a maid now and laughs at my departure, shall not be a maid long unless things be cut shorter"*[126] der ve sahneden çıkar.

İkinci perde kötü yürekli Edmund’un, tam babaları geleceği sırada kardeşini kılıçla dövüşmek için kandırmaya çalışmasıyla başlar. Nedenini hiç anlamasa da Edgar bunu kabul eder. Baba, kılıçla çarpışan çocuklarının üstüne gelir, bu arada Edgar kaçar, Edmund

kılıcıyla kendi kolunu yaralar ve babasına Edgar'ın onu öldürmeye ant içtiğini, buna kendisinin de yardımcı olmasını istediğini, ancak o bunu kabul etmeyince üzerine saldırıp kılıcıyla kolunu yaraladığını söyler. Gloucester, Edmund'un bu yalanlarına inanır, Edgar'a lanet okur ve yasal oğluna ait bütün hak ve çıkarların bundan böyle yasadışı oğlu Edmund'a ait olduğunu söyler. Durumu öğrenen Cornwall dükü de Edmund'u ödüllendirir.

İkinci sahne Gloucester'in sarayının önünde sürer. Lear'in yeni hizmetkârı Kent (kral hâlâ farkında değildir onun gerçekte kim olduğunun!), durup dururken Goneril'in hizmetkârı Oswald'a sövüp saymaya başlar: “Düzenbaz, uşak, çanak yalayıcı, alçak, edepsiz, adi, şerefsiz, piçoğlu piç!” ve kılıcını sıyırarak onu kendisiyle dövüşmeye çağırır; bu arada da kendisinden *a sop o'the moonshine*[127] yapacağı gibi, hiçbir yorumcunun hiçbir şekilde açıklayamayacağı sözler söyler. Birileri gelip kendilerini durdurduktan sonra da o tuhaf sövgülerini sürdürür Kent. Örneğin, Oswald'ı herhalde bir terzinin dikmiş olduğunu, çünkü iki saatçik de olsa bir deneyimi olan bir yontucunun ya da ressamın bu kadar berbat bir şey ortaya çıkaramayacağını söyler. Bununla da yetinmez, izin verilirse eğer, Oswald olacak bu alçağı hemen eleyip harca karacağını, sonra da bu harçla hela duvarını sıvayacağını söyler.

Böylece Kent (Kral, Cornwall dükü, Gloucester kontu… bunların hepsi kendisini kolayca tanıyabilecekken, hâlâ onu tanıyan kimse yoktur!), Lear'in yeni uşağı olarak sövüp saymalarını sürdürür; ta dükün adamları kendisini yakalayıp elinden ayağından bir tomruğa sımsıkı bağlayana dek.

Üçüncü sahne ormanda geçer. Babasından kaçan Edgar ormanda bir ağaç kovuğunda gizlenmektedir; seyircilere yarı çıplak dolaşan, bedenlerine kıymık, iğne batıran ve yabanıl sesler çıkararak dilenen delilerden, meczuplardan söz eder; izlenmekten kurtulmak için o da kendini böyle bir deli gibi gösterecektir. Bunları söyler ve sahneyi terk eder.

Dördüncü sahne yine Gloucester'in sarayının önünde geçer. Lear ve soytarı gelirler. Kral, Kent'in bir tomruğa bağlı olduğunu görür. Onu hâlâ tanıyamamaktadır; elçisine bu muameleyi reva görenler hakkında ileri geri konuşur, dükle Regan'ı hemen yanına getirmelerini emreder. Soytarı nükte yapmayı sürdürür. Lear öfkesini güçlükle bastırmaktadır. Dükle Regan gelirler. Lear, Goneril'den yakınır, ama Regan kız kardeşine arka çıkar. Lear, Goneril'e lanet eder. Regan kendisine Goneril'in yanına dönmesini önerip bunun en iyi çözüm olduğunu söyleyince, Lear "Ne yani, gidip ondan özür mü dileyeyim?" der ve gidip de kızından yiyecek, giysi dilenmenin kendisini nasıl küçük düşüreceğini göstermek ister gibi diz çöker; Goneril'e en tuhaf sözcüklerle lanetler savurur; gönderdiği ulağı kütüğe zincirlemeye kimin cesaret ettiğini sorar. Regan soruya yanıt veremeden Goneril gelir. Lear daha da öfkelenir, yeniden Goneril'e lanetler savurur; adamının kütüğe zincirlenmesi emrini dükün verdiğini öğrenince hiçbir şey söyleyemez, çünkü tam bu sırada Regan ona kendisini şu anda kabul edemeyeceğini, Goneril'in yanına dönmesini, kendisinin yanına bir ay sonra gelmesini, ama yanında yüz değil, elli hizmetlisi olursa onu ancak kabul edebileceğini söylemektedir. Lear yeniden Goneril'e lanetler savurur, Regan'ın her şeye karşın kendisini yüz adamıyla kabul edebileceğini umarak asla Goneril'in yanına dönmeyeceğini söyler; ama Regan bu

kez de kendisini ancak yirmi beş adamıyla kabul edebileceğini söyleyince, elli kişiye izin veren Goneril'in yanına dönmeye karar verir. Ama Goneril bu kez yirmi beş kişinin de çok olduğunu söyler; bunun üzerine Lear, neyin az, neyin çok, neyin yeterli olduğu üzerine uzun bir söyleve girişir, bütün bu kavramların göreli olduğunu ve insanlara yalnızca kendilerine yetecek kadar şey bırakılması durumunda hayvandan farkları kalmayacağını söyler. Lear (daha doğrusu Lear rolünü oynayan aktör) bundan sonra seyirciler arasından gösterişli takıları olan bir bayana döner ve üzerindeki bütün o takıların gereksiz olduğunu, çünkü onların kendisini ısıtmayacağını söyler, sonra da müthiş bir öfke içinde kızlarından öç almak için korkunç şeyler yapacağını, ama asla ağlamayacağını söyler ve çıkar. Başlamak üzere olan fırtınanın sesleri duyulur.

İşte böyle, insanların içinde bulundukları durumdan kaynaklanmayan, birbirinden yapay konuşmalarla, yapay olaylarla dolu sahnelerin birbirini izlediği bir ikinci perde. En sonda, Lear'in kızlarına söylediği ve çok etkili olabilecekken, ne yazık ki yapay, cafcaflı, tumturaklı oldukları ve en önemlisi olayların akışına hiç uymadıkları için hiçbir etki bırakmadan sönüp giden sözleri… Gururu, öfkesi ve kızlarının belki de kendisini kabul edebilecekleri umudu arasında bocaladığı sahne çok dokunaklı olabilecekken, ne yazık ki yine Lear'in ağzından dökülen birbirinden saçma söz sağanağı içinde kaybolur gider: Regan kendisini görmekten sevinç duyduğunu söylemeseydi eğer, onun ölmüş annesinden ayrılacağını söylemeler; Goneril'in tepesine zehirli sisler çökmesini dilemeler; onun gibi yaşlıları korumadıkları için, kendileri de yaşlı olan gökyüzü güçlerine sitem etmeler… ve daha neler neler.

Üçüncü perde fırtınayla açılır: Yıldırım, şimşek, sağanak… oyun kişileri, benzerini daha önce görmedikleri bir fırtına olduğunu söylerler bunun. Kırlar ortasında bir centilmen, Kent'e kızlarınca kovulan Lear'in ak saçlarını yolup yolup rüzgâra savurarak bir başına kendini oradan oraya attığını anlatır. Yanında bir tek soytarısı vardır. Kent, centilmene, düklerin birbirleriyle kavgalı olduklarını, bu fırsattan yararlanan Fransız birliklerinin Dover'dan Britanya yarımadasına çıktıklarını anlatır ve ondan hemen Dover'a, Cordelia'nın yanına gitmesini rica eder.

Üçüncü perde, ikinci sahne yine bozkırda geçer; ama Kent'le centilmenin karşılaştığı ilk sahnedekinden daha farklı bir yerdir burası. Lear, oradan oraya dolaşıp durmakta ve yaşadığı büyük hayal kırıklığını dile getirmesi beklenen sözler söylemektedir. "Öyle bir esin ki," der rüzgârlara, "şişirmekten yanaklarınız patlasın." Sonra, herkesin üstüne yağmurlar boşanmasını, kendisininse ak saçlı başına yıldırımlar düşmesini diler; evreni sarsan gök gürültülerinden dileği ise, dünyayı dümdüz ederek nankör insan üretilmesine bir son vermeleridir. Bu arada soytarı, her zamankinden de anlamsız lakırdılar etmektedir. Lear nedense, bu fırtınada bütün suçluları bulup maskelerini indireceğini söyler. Kent –ki kral hâlâ tanıyamamıştır onu– hemen bir kulübeye sığınmaya ikna eder Lear'i. Durumla hiç ilgisi olmayan birtakım tespit ve kehanetlerde bulunan soytarı da onları izler.

Üçüncü sahne yeniden Gloucester'in sarayında geçer. Gloucester, Edmund'a Fransa kralının Lear'e yardım etmek için ordularıyla Britanya adasına çıktığını anlatır. Bunu öğrenen Edmund babasını ihanetle suçlayıp onun varlığını elde etmeye karar verir.

Dördüncü sahne yeniden kırda harap bir kulübenin önünde geçer. Kent, kralı kulübeye sığınmaya çağırır, ama Lear nankör kızlarının ruhunda yarattığı fırtına varken, dışarıdaki fırtınayı hiç hissetmediğini, dolayısıyla ondan kaçmasına gerek olmadığını söyler. Kralın yalın sözcüklerle dile getirdiği bu duygusu son derece saygındır, ancak Lear hep yaptığı gibi bu kez de bu saygın duyguyu cafcaflı sözler içinde boğar, hiçbir önemi, değeri kalmaz duygusunun.

Fırtınadan korunması için Lear'i sokmaya çalıştıkları kulübe, meğer deliler gibi yarı çıplak dolaşan Edgar'ın gizlendiği kulübe değil miymiş? Edgar kulübeden çıkar, herkes kendisini gayet iyi tanımaktadır, ama nedense –tıpkı Kent'te olduğu gibi– kimse tanıyamaz; Edgar, Lear ve soytarı anlamsız bir konuşma tuttururlar: Aralıklarla tam altı sayfa süren bir söyleşi. Bu sahnenin ortalarında Gloucester gelir ve ne Kent'i, ne de oğlu Edgar'ı tanır, durup dururken orada o insanlara oğlu Edgar'ın kendisini öldürmek istediğini anlatır.

Sahne buradan tekrar Gloucester'in sarayının önüne geçer. Bu arada Edmund babasını ele vermiştir; böylece de dük, Gloucester'den öç almaya yemin eder. Sahne yeniden Lear'e atlar. Kent, Edgar, Gloucester, Lear ve soytarı bir çiftlik evinde söyleşirler. Edgar, “Frateretto çağırıyor beni, Neron karanlık gölde balık avlıyormuş…” der. Soytarı, “Söyle bana amca,” der, “soylular mı delidir, köylüler mi?” Lear'in buna yanıtı, “Deli olan kraldır!” olur. Soytarı: “Hayır, oğlunun soylu olmasına göz yuman köylüye derler deli diye.” der. Lear, “Bin kızgın şişle dağlasınlar o cadıların bedenlerini!” diye bağırır. Edgar, “Kötü ruh sırtımı ısırıyor!” diye bağırır. Buna yanıt olarak soytarı; kurdun uysallığına, atın sağlığına,

delikanlının aşkına, fahişenin sözüne inanılmayacağına ilişkin bir nükte yapar. Lear, kızlarını yargıladığını düşler. Çıplak Edgar'a dönüp, "Sen şöyle otur en bilge yargıç!" der, soytarıya döner, "Çok bilmiş, sen şöyle geç!" der. "Sizi gidi dişi tilkiler, göreceksiniz gününüzü!" Lear'in bu sözüne Edgar'ın yanıtı: "İşte orada durmuş bakıyor, gözleri nasıl da parlıyor. Duruşmada biraz az seyirci mi var diyorsunuz bayan? Bessy güzelim, dereyi geç de yanıma gel!" O arada soytarı ezgiyle, "Güzelin Bessy'nin su alıyor kayığı… söyleyemez sana asla, neden yanına gelemeyeceğini." der. Edgar yine kötü ruh üstüne bir şeyler söyler. Kent, dinlenmesi için Lear'e biraz uzanmasını söyler, ama Lear'in aklı kızlarını yargıladığı düşsel sahnededir. "Tanıklar buraya!" diye bağırır. "Şöyle oturun!" Edgar'a döner, "Sen adaletin cüppeli yargıcı, yerini al." Soytarıya, "Senin de boynunda aynı onun gibi adaletin boyunduruğu var, sen de onun yanına, yargıç yerine otur." Kent'e bakar, "Sen de yargıçlar arasındasın, sen de onların yanına otur."

"Pıır, kül rengi bir kedi!" diye bağırır Edgar.

"Önce şunu… Önce Goneril'i sorgulayın!" diye bağırır Lear. "Bu yüce kurulun önünde yemin ederim ki, babası zavallı kralı aşağıladı bu kadın!"

Soytarı, oradaki iskemleye dönerek:

"Yaklaşın bayan, adınız Goneril mi?" der.

"Öteki de burada!" diye bağırır Lear. "Kılıç! Ateş! Silah! Rüşvet, yolsuzluk var burada, seni sahtekâr yargıç! Nasıl izin verirsin gitmesine!" vb. vb.

Bu sayıklama, bu hezeyan Lear'in uyuklamaya başlaması ve Gloucester'in Kent'i (hâlâ tanıyamamıştır onu) kralı Dover'a götürmeye ikna etmesiyle sona erer; soytarıyla Kent, Lear'i çıkarırlar.

Yeni sahne, Gloucester'in sarayının önüdür. Hain ilan edilen Gloucester hizmetliler tarafından getirilir ve bir sandalyeye bağlanır. Regan atılıp sakalını yolar. Cornwall dükü gözlerinden birini oyup ayağının altında çiğner. Regan, bir gözün yerinde kaldığını, bu gözün oyulan gözle alay etmemesi için onu da çıkarıp atmasını ve ezmesini söyler düke. Cornwall dükü tam söyleneni yapacakken, hizmetlilerden biri nedense Gloucester'den yana çıkar ve dükü yaralar. Regan hizmetliyi öldürür. Hizmetli ölürken Gloucester'e seslenir: "Bir gözünüz sağlam… onunla bu zalimlerin nasıl cezalandırılacaklarını, hangi felaketlerle karşılaşacaklarını göreceksiniz…" Dük, "Madem öyle, hiçbir şey görmemesi için sağlam kalan gözünü de çıkaralım." der ve Gloucester'in öbür gözünü de oyar atar. Bu arada Regan, Gloucester'e kendisini ele verenin oğlu Edmund olduğunu söyler, Gloucester de bunun üzerine aldatıldığını anlayıverir: "Ah, Edgar'ım iftiraya kurban gitti demek? Demek beni öldürmek gibi bir niyeti yoktu!"

Üçüncü perde böyle sona erer.

Dördüncü perde yine kırda bayırda başlar. Edgar, hep öyle çıplak, meczup, yapay bir dille alın yazısı üzerine, hor görülmenin, diplerde yuvarlanmanın tepelerde olmaktan çok daha iyi olduğu üzerine bir şeyler söyler. Tam da bu sırada ve tam da onun bulunduğu yere doğru babası, gözleri oyulmuş Gloucester ile onu yeden yaşlı dilenci gelmektedirler; babası da tıpkı Edgar gibi, anlamın ya sözcüklerdeki uyaktan, ahenkten ya da zıtlıktan doğduğu tipik Shakespeare diliyle

kaderin cilvelerinden yakınıp durmaktadır. Yanındaki yaşlı adama kendisini bırakmasını söyler. Yaşlı adam buna karşılık gözleri olmadan tek başına yürüyemeyeceğini, çünkü yolu göremeyeceğini söyler. Gloucester, “Görecek yolum yok ki göreyim,” der, “gözü ne yapayım ben?” Gözleri varken tökezlemiştir; çünkü varlık insana aşırı güven vermektedir, oysa eksiklikler çoğu kez kurtarıcımızdır. “Ah, canım oğlum Edgar, kandırılan babanın öfkesine gıda olan oğlum! Sana parmaklarımla bir dokunaydım, parmak uçlarımla görebileydim seni, yeniden gözlerim var derdim!” Çıplak, meczup görünümündeki Edgar bütün bunları duyar, ama babasına kendini belli etmez, yalnızca onu yeden ihtiyarın yerini alır, babasıyla konuşmaya başlar, tabii babası oğlunu sesinden tanıyamaz, onu meczup, deli bir dilenci sanmaktadır. O durumunda espri yapmayı da ihmal etmez: “Artık,” der, “deliler gösteriyor körlere yollarını.” Ve yol göstericiliğini yapan yaşlı adamın kendisini yalnız bırakması için ısrar eder ve bu ısrarı Gloucester’e o anda böyle bir davranışın yakışacağını düşünmesinden değil, yüksek bir kayalıktan kendini aşağı bırakma tasarımını uygulayabilmek amacıyla Edgar’la baş başa kalmak içindir. Edgar, babasının gözlerinin oyulduğunu görmesine, onun kendisini kovmasından dolayı pişman olduğunu fark etmesine karşın, birbirinden gereksiz, anlamsız şeyler söyler, espriler yapar; bunlar Garanet’in kitabını okuduğu için Shakespeare’in bileceği, ama Edgar’ın asla bilemeyeceği, bundan da önemlisi, içinde bulunduğu durumda onun ağzına hiç mi hiç yakışmayan, son derece tuhaf sözlerdir. Şöyle şeyler söyler Edgar:

“Beş kötü ruh birden girdi zavallı Tom’un içine: Şehvet cini Obidicut, dilsizlik prensi Hobbididence, hırsızlık Mahu’su, ölüm

Modo’su ve taklit cini yamuk Flibbertigibbed. Bunların hepsi şu anda hizmetçi kızların içlerine girmiş, oturuyorlar.”

Bu sözleri duyan Gloucester, Edgar’a bir kese altın verir ve kendisinin başına gelen felaketin onun için mutluluk olduğunu söyler ve ekler: “Gökler hep böyle yapar: Aldatılan, ayartılmış olan, lüks içinde yüzen hissetmiyor ve görmüyorsa eğer, hissettirir gökler ona gücünü. Dağıtımda aşırılık olmaz ve herkes kendine yetecek kadarını alabilir böylece.”

Bunları söyledikten sonra Gloucester deniz kıyısında bir kayalık yer tarif eder Edgar’a ve kendisini oraya götürmesini ister.

Dördüncü perdenin ikinci sahnesi Albany dükünün sarayı önünde geçer. Yalnızca kötü yürekli değil, ahlaksız da bir kadın olan ve kocasını küçük gören Goneril, artık babası Gloucester’in unvanını taşıyan kötü yürekli Edmund’a aşkını itiraf eder. Bu aşk itirafından sonra Edmund çıkar, Goneril’le kocası arasında konuşma başlar. İnsani duygulara sahip tek kişi olan ve en baştan beri karısının babasına karşı tavırlarından hoşnut olmayan Albany dükü, bu kez açıkça Kral Lear’den yana tavır alır, ama duygularını öyle birtakım sözlerle dile getirir ki, onun bu duygularına duyduğumuz güven sarsılır. Bunlar şöyle sözlerdir: “Bir ayı bile Lear’in saygıdeğerliğini yalardı… gökler eğer bu bayağılıkları önlemek için görünür ruhlarını göndermezlerse, insanlık deniz canavarları gibi parçalayıp yiyecek birbirini…” vb. vb.

Goneril, kocasını dinlemez bile. Bu kez sövüp saymaya başlar dük karısına. “Kendine bir bak, şeytan!” der. “O korkunç görünüşü, kadında durduğu kadar korkunç durmaz şeytanda.” – “Aptal,

kafasız!” diye karşılık verir bu sözlere Goneril. Kocası sürdürür: “Ey kadın kılığına girmiş iblis, ne kadar iblis olsan da utan ve hiç değilse görünüm olarak da bir canavara dönüşme! Ah, damarlarımda isyan eden kanımın isteklerine uygun davranma özgürlüğü tanısaydım şu ellerime eğer, bütün bedenin paramparça olur, lime lime ayrılırdı etlerin kemiklerinden. Ama işte şeytan da olsan, görüntü olarak kadınsın ve seni bu kurtarıyor elimden!”

Derken bir haberci girer ve Gloucester’in öbür gözünü de oyduğu sırada, olaya katlanamayan bir hizmetlisinin saldırısına uğrayan Cornwall dükünün öldüğünü söyler. Goneril’i sevindirir ilkin bu haber, ama Regan’ın artık dul olduğunu ve Edmund’u elinden alabileceğini düşünerek endişelenir. İkinci sahne böyle sona erer.

Üçüncü sahne Dover dolaylarında Fransız ordugâhında geçer. Kent’in bir şövalye ile konuşmasından Fransız kralının orada bulunmadığını öğreniriz. Bu arada Cordelia, Kent’in mektubunu almış ve babasının başına gelenlere çok üzülmüştür. Kent, mektubu Cordelia’ya ulaştıran şövalyeye kraliçenin yüzünün mektubu okurken nasıl olduğunu sorduğunda, şövalyenin yanıtı şu olur: “Yağmur yağarken güneş açmasını andırıyordu yüzü. *Her smiles and tears were like a better day; those happy smiles that played on her ripe lip seemed not to know what guests where in her eyes; which parted thence as pearls from diamonds dropped*”[128] vb. vb. Şövalye, Cordelia’nın babasını görme arzusunu ilettiğinde de Kent, kalbini çok kırdığı için Lear’in kızını görmekten utandığını söyler.

Dördüncü sahnede Cordelia ve doktor konuşurlar. Cordelia, babası Lear’in yakınlarda kırlık bir arazide görüldüğünü anlatır: Yarı deli gibidir eski kral; başında yabani otlardan, dikenlerden örülmüş bir taç

vardır. Asker gönderip çevreyi iyice aramalarını ve babasını bulmalarını emreder Cordelia. Babasını iyileştirecek olana her şeyini vereceğini de söyler ve ekler: “Ey doğanın kutsal sırları, bilinen bilinmeyen şifalı bitkileri toprağın, gözyaşlarımla sulanın da ortaya çıkın, derman olun derdine bu iyi insanın!” vs. vs.

Bu arada kendisine Britanya kuvvetlerinin onların bulundukları yere doğru ilerlemekte olduğu bildirilir, ancak onun aklı fikri babasındadır. Babasıyla ilgili dokunaklı sözlerini bitirdikten sonra sahneden çıkar.

Dördüncü perde, beşinci sahne Gloucester’in sarayında geçer. Regan, Goneril’in kâhyası Oswald’la konuşur. Oswald, Edmund’a Goneril’den mektup götürmektedir. Regan, Oswald’a, kendisinin de Edmund’u sevdiğini ve dul olduğu, kocasını yitirdiği için Edmund’la Goneril’in değil, kendisinin evlenmesinin uygun olacağını söyler ve gidip kız kardeşiyle konuşmasını, aklını bu düşünceye yatırmasını ister. Ayrıca Gloucester’in gözlerinin oyulduktan sonra öldürülmemesinin büyük hata olduğunu söyler, eğer bir yerlerde rastlarsa onu muhakkak öldürmesini tembihler Oswald’a ve bu hizmetinin karşılıksız kalmayacağına söz verir.

Altıncı sahnede yine Gloucester, hâlâ tanıyamadığı oğlu Edgar’la birliktedir; Edgar yoksul bir köylü kılığında, gözleri oyulmuş babasını deniz kıyısındaki uçurumun başına doğru götürmektedir. Gloucester’e düz bir yerde yürüyorlarmış gibi gelmektedir, ama Edgar ona bin bir güçlükle dik bir dağa tırmanmakta olduklarını söyler. Gloucester söylenene inanır. Edgar, aşağılardan denizin gürültüsünün geldiğini söyler babasına. Gloucester buna da inanır. Sonunda Edgar düz bir yerde durur ve babasına tırmanışı tamamladıklarını, artık ayaklarının altında uçsuz bucaksız bir

uçurumun uzandığını söyler ve ihtiyarı orada yalnız bırakır. Gloucester tanrılara seslenerek, daha fazla katlanamadığı için onların huzurunda acısını üzerinden atacağını söyler, ama tanrılara isyan etmez, sitem etmez. Hayattaysa eğer, oğlu Edgar'ı da onlara emanet ettikten sonra, durmakta olduğu dümdüz yerden hoplayıp kendini güya uçurumdan aşağı atar, birkaç santim öteye düşer. Edgar bu sırada kendi kendine çok karışık birtakım sözler söyler: *"I know not how conceit may rob the treasury of life, when life itself yields to the theft: had he been where he thought, by this, had thought been past."*[129] ve az önce yanında bulunan kişi değil de, başka biriymiş gibi Gloucester'e yaklaşıp, bu kadar derin bir uçurumdan düşmesine karşın ölmemiş olmasına şaşırır. Uçurumdan düştüğüne inanan Gloucester'se, her an ölmeyi bekler, ama öte yandan da sağ olduğunu hissedince düştüğü uçurumun yüksekliğine ilişkin kuşkuya kapılır: Yoksa o kadar yüksekten düşmemiş midir? Ama Edgar, gerçekten de baş döndüren bir yükseklikten aşağı düştüğüne inandırır onu; yukarıda, uçurumun başındayken yanında duran kişinin şeytan olduğunu söyler: "Gözleri iki dolunay gibiydi, yüz burnu ve denizin dalgalarını andıran kıvrım kıvrım boynuzları vardı." der. Gloucester buna inanır ve kapıldığı umutsuzluğun şeytanın işi olduğunu düşünür; bundan böyle umutsuzluğa falan kapılmadan, ölümü sakince beklemeye karar verir. Bu sırada Lear çıkagelir, her nedense yabani çiçeklerle kaplıdır her yanı. Delirmiş bir haldedir ve daha önce olduğundan da anlamsız şeyler söylemektedir: Para basmaktan, ok ve yaydan söz eder; "Bir fare görüyorum," diye bağırır, "ama bir parça peynirle onu kandırır, yakalarız." diye ekler. Sonra birden oradan geçmekte olan Edgar'a "Parola ne?" diye sorar, Edgar da hiç düşünmeden yanıtı yapıştırır: "Mercanköşk!" – "Geç!"

diye bağırır Lear. Ve oğlunu da, Kent'i de bir türlü tanıyamayan kör Gloucester, kralı hemen tanır sesinden.

Söylediği onca ipe sapa gelmez sözden sonra Kral birden ironik bir konuşma tutturur: Çanak yalayıcıların, ilahiyatçıların, kendisinin her evet ve her hayır deyişini onayladıklarını, onun her şeye muktedir olduğunu söylediklerini; fırtınaya yakalanıp da yağmurda başını sokacak bir dam altı bulamadığında onların gerçek yüzlerini anladığını; sonra bütün hayvanların da hiç durmadan zina yaptıklarını; Gloucester'in gayri meşru oğlunun bile babasına, meşru bir evlilikten doğan kızlarının kendisine davrandığından daha iyi davrandığını söyler (oysa oyunun akışına göre Lear'in, Edmund'un babasıyla ilişkileri üzerine herhangi bir şey bilebilmesi olanak dışıdır) ve “Varsın sefahat, zina artabildiği kadar artsın, çünkü kral olarak orduma asker gerek benim.” diye ekler. Ve bu noktada, erdemliymiş gibi görünen hayali bir ikiyüzlü kadına seslenir: Onun şehvete karşı kayıtsızmış gibi bir tavır gösterdiğini, gerçekteyse kızışmış bir hayvan gibi kendini şehvetin kollarına bırakmaya hazır olduğunu söyler. “Bütün kadınların yalnız belden yukarıları tanrısaldırlar; belden aşağıları şeytanidir.” Lear bunları müthiş bir coşkuyla söyler, hatta kapıldığı dehşet yüzünden üst üste tükürür. Besbelli aktörün izleyicilere seslenişi için düşünülmüş bir monolog bu, bir sahne efekti yarattığı da söylenebilir; ama bu sözlerin o anda Lear'in dudaklarında ne aradığını anlamak hiç kolay değil; tıpkı Gloucester'in onun ellerini öpmek istemesi üzerine söylediği, “Dur da önce bir sileyim, çünkü *it smells of mortality*”[130] sözü gibi. Derken söz Gloucester'in körlüğüne gelir; göz, görme, kör Cupid ve Lear'in sözleriyle Gloucester'in kafasında gözü, kesesinde parası bulunmadığına, çünkü gözlerin zor, keseninse kolay bir konuma

sahip olduğuna ilişkin sözcük oyunları yapmak için bundan iyi fırsat mı olur? Derken Lear yargıçların adaletsizlikleri üstüne bir monolog tutturur ve bir deliden duyulması yadırganacak şeyler söyler. Bu sırada Cordelia'nın Lear'i bulması için gönderdiği adam gelir, ama Lear'in de tam bu anda yeniden delilik edeceği tutar ve kaçıp gider. Görevi Lear'i bulup getirmek olan adam ise kralın arkasından koşacak yerde, oturup Edgar'a Fransa ve Britanya birliklerinin durumları üzerine ayrıntılı bilgiler vermeye başlar.

Oswald gelir, Gloucester'i görünce, Regan'ın onu öldürene vaat ettiği ödülü alabilmek için üzerine atılır, ama Edgar elindeki sopayla vurup Oswald'ı öldürür; ne var ki Oswald ölmeden önce Edgar'a, katiline Goneril'in Edmund'a yazdığı mektubu uzatır. Goneril, mektubunda kocasını öldürme ve Edmund'la evlenme sözü vermektedir. Mektubu okuyan Edgar, ayağının ucuyla Oswald'ın cesedini itip babasının yanına gider ve koluna girerek alır götürür onu.

Yedinci sahne Fransız ordugâhında geçer. Lear bir yatakta uyumaktadır. Cordelia ve Kent girerler. Kent'in üzerinde hâlâ eski püskü giysiler vardır. Müzik çalarak Lear'i uyandırırlar. Uyanan Lear, Cordelia'yı görür, onun yaşayan biri olduğuna, gerçek bir varlık olduğuna inanamaz, düş gördüğünü sanır, kendisinin de yaşamakta olduğuna inanamaz. Cordelia ona kızı olduğunu söyler; kendisini kutsamasını ister. Lear, Cordelia'nın önünde diz çöker, bağış diler, “Yaşlı bir aptalım ben.” der, kızının kendisinden nefret ettiğinden emindir, o nedenle de Cordelia'nın onun için herhalde hazırladığı zehri hemen içebileceğini söyler. “İyilik yaptığım ablaların benden böylesine nefret ederlerken, kötülük ettiğim kızım, sen, nasıl olur da

nefret etmezsin benden?” der. Sonra yavaş yavaş kendine gelir, sayıklamaları azalır. Cordelia biraz birlikte dolaşmayı önerir, kabul eder Lear, birlikte dolaşırlarken şöyle der kızına: “Yüce gönüllü ol. Unut ve bağışla. Ben yaşlı ve aptal bir adamım.” Birlikte terk ederler sahneyi. Cordelia’nın adamıyla Kent kalır sahnede. Bu ikisi seyircilerin bilgilenmesi için, Lear’den yana olanlarla Lear düşmanları arasında az sonra bir savaş olacağından ve düşman ordusunun başında Edmund’un bulunduğundan söz ederler. Dördüncü perde de böylece sona erer.

Lear’in üç perdedir sürüp gelen sıkıcı, tekdüze sayıklamalarını, saçmalamalarını izlememiş olsaydık ve bu perde, Lear’in duygularını dile getirdiği son bölümü olabilseydi oyunun, dördüncü perdede babakız arasında geçen sahne gerçekten dokunaklı olabilirdi. Ama ne yazık ki, henüz oyunun sonuna gelmiş değiliz.

Beşinci perdede yeniden Lear’in o tumturaklı, ama bıktırıcı sayıklamalarına tanık oluruz: Bir önceki sahnede belki doğmuş olabilecek etkiyi de tümden yok eden boş sözlerdir bunlar.

Beşinci perdenin ilk sahnesinde önce Edmund ve Regan görünürler. Regan, Edmund’u kız kardeşinden kıskanmakta ve Edmund’a kendisi sahip olmak istemektedir. Derken Goneril, kocası ve askerler girerler. Lear’e acımakla birlikte, sınırı geçip ülkesine giren Fransızlarla çarpışmayı vatanseverlik görevi bilen dük, Fransızlarla çarpışmaya hazırdır. Edgar girer. Giysileri hep olduğu gibidir. Düke mektup verir ve savaşı şayet dük kazanacak olursa, borazanların çalmasını (İsa’dan 800 yıl önce geçiyor oyun!) mektubun içeriğinin doğruluğunu kanıtlayacak bir şövalyenin geleceğini söyler.

İkinci sahnede Edgar babasıyla birlikte gelir, babasını ağacın dibine oturtur, kendisi çıkıp gider. Savaş sesleri duyulur. Edgar koşarak girer ve savaşı kaybettiklerini söyler. Lear ve Cordelia tutsak olmuşlardır. Bu haber üzerine Gloucester yeniden umutsuzluğa kapılır. Hâlâ babasına açılmayan Edgar, ona umutsuzluğa kapılmaya hakkı olmadığını söyler. Gloucester de bunu hemen kabul eder.

Üçüncü sahne muzaffer komutan Edmund'un zafer yürüyüşüyle başlar. Tutsaklar Lear ve Cordelia girerler. Lear artık deli değildir, ama yine de olayların akışıyla hiç ilgisi olmayan abuk sabuk şeyler söylemeyi sürdürür: Yok hapiste Cordelia'yla birlikte dua edip, şarkılar söyleyecekmiş… yok Cordelia kendisini kutsamasını istediğinde, tam tersine o onun önünde diz çöküp (kızının önünde diz çökmekten üçüncü söz edişidir bu) bağış dileyecekmiş… yok Cor

delia'yla birlikte hapisteyken kurulacak komploları, güçlülerden kimlerin kaybedip kimlerin kazanacağını izleyeceklermiş… Cordelia'nın özverileri karşısında tanrılar herhalde tütsüler yakacakmış… kötüler gökten indirecekleri ateşlerle, onları ormandaki tilkiler gibi yaksalar da kendisi asla ağlamayacakmış, çünkü onlar gözlerinden yaş getirmeden, cüzam gözlerini yiyip bitirmiş olacakmış vs. vs. vs.

Edmund, Lear ve Cordelia'nın zindana kapatılmalarını emreder. Bu arada bir yüzbaşıyı çağırarak yazılı bir emir tutuşturur eline: Baba kızın işinin bitirilmesine ilişkindir emir. "Nasıl, yapabilecek misin?" diye sorar yüzbaşıya Edmund. "Araba çekemem, kuru yulaf yiyemem, ama insan işi olan her işi yaparım." diye karşılık verir yüzbaşı. Dük Albany, Goneril ve Regan gelirler. Albany, Lear'i savunan bir şeyler söyler, ama Edmund ona karşı çıkar. İki kız kardeş, Edmund'u birbirlerinden kıskanır, bu yüzden de birbirlerine aşağılayıcı şeyler söylerler. Bu noktadan sonra işler öyle karışır ki, olayların akışını izleyebilmek iyiden iyiye güçleşir. Albany, Edmund'u tutuklamak ister ve bu sırada Regan'a da Edmund'un ne zamandır karısıyla, Goneril'le ilişkisi olduğunu, bu ikisinin sözlenmiş olduklarını, o nedenle de Regan'ın Edmund üzerinde hak iddia etmekten vazgeçmesini, ama ille de dulluğuna son vermek ve biriyle evlenmek istiyorsa, evleneceği kişinin Edmund değil, kendisi, yani Albany olması gerektiğini söyler.

Bunları söyleyen Albany, boruların çalmasını emreder: Eğer Edmund'un ihanetlerini yüzüne haykıracak kimse çıkmazsa, bunu ona kılıcıyla kendisinin yapacağını söyler, Edmund'a meydan okur.

Bu arada Goneril, anlaşılan Regan'ı bir şekilde zehirlemiştir ve Regan acıdan kıvranmaktadır. Borular çalar, Edgar yüzünü tolgasının siperliğiyle örtmüş olarak girer, kim olduğunu söylemeden Edmund'u dövüşe davet eder. Edgar ve Edmund birbirlerine epeyce bir şeyler söyledikten sonra dövüşürler, Edmund düşer. Goneril çok üzülür.

Albany, Goneril'e onun Edmund'a yazdığı mektubu gösterir. Goneril çıkar.

Edmund ölürken, az önce dövüştüğü düşmanının, kardeşi olduğunu öğrenir. Edgar tolgasının siperliğini kaldırır ve orada olanlara bir ahlak dersi verir: Babasının, Edmund'u gayri meşru olarak yapmasının bedelini gözlerini kaybederek ödediğini söyler. Bundan sonra Edgar, Albany düküne başından geçenleri, nasıl deli kılığında dağ taş dolaştığını anlatır, babasına da gerçeği savaşa gitmeden hemen önce açıkladığını, ama babasının heyecana dayanamayıp öldüğünü söyler. Edmund henüz ölmemiştir ve daha başka neler olup bittiğini sorar Edgar'a.

Bunun üzerine Edgar, babasının ölüsü başında oturup ağlarken, bir adamın gelip kendisini sımsıkı kucakladığını ve gökleri sarsan bir haykırışla babasının ölüsü üstüne kapandığını ve kendisiyle Lear üzerine en yürek paralayıcı öyküyü anlattığını söyler; bunları anlatırken yaşam tellerinin sarsıldığını, ama boruların iki kez çalması üzerine onu orada öylece, kendinden geçmiş bir halde bıraktığını anlatır. Bu adam Kent'tir. Edgar öyküsünü tamamlamadan, sahneye elinde kanlı bir bıçakla bir adam girer ve "Yardım edin!" diye bağırır. Albany'nin, o bıçakla kimin öldüğü sorusuna, adam, "Karınız, efendim." der, "Göğsüne bu bıçağı saplamış, ölmeden önce de

kardeşi Regan'ı zehirlediğini itiraf etti." Kent girer, aynı anda da Goneril'le Regan'ın cesetlerini getirirler sahneye. Edmund, iki kız kardeşin kendisini çok sevdiklerini, birinin diğerini zehirlediğini, sonra da kendini öldürdüğünü söyler. Sonra da Kral Lear'i öldürmeleri, Cordelia'yı da hücresinde asmaları buyruğu verdiğini itiraf eder; ancak Cordelia'nın ölümü intiharmış gibi gösterilecektir. Son anda bu kötülüğü durdurmak istediği için bunları açıkladığını söyler ve ölür. Cesedini çıkarırlar.

Sonra Lear girer sahneye. Seksen yaşını aşkın ve hasta olmasına karşın, kollarında kızı Cordelia'yı taşımaktadır. Ve yeniden tahammül edilmez zırvalar başlar; öyle ki, espri diye söylenen sözlerin yersizliğinden, başarısızlığından sıkıntı ve utanç duymamak mümkün değildir. "Uluyun!" der, Lear. "Hepiniz uluyun! Şu sizin dilleriniz, gözleriniz bende olsaydı, onları öyle kullanırdım ki, gök kubbe çatlardı!" Sonra Cordelia'yı hücresinde asan köleyi öldürdüğünü anlatır. Derken, gözlerinin pek iyi görmediğini söyler, ama oyunun başından beri bir türlü tanıyamadığı Kent'i hemen tanır.

Albany, Lear sağ oldukça kendisinin iktidar koltuğunda oturamayacağını bildirir; Edgar'ı, Kent'i ve kendisine sadakatlerini gösteren herkesi ödüllendirir. Bu sırada Edmund'un öldüğü haberi gelir; Lear abuk sabuk konuşmaya devam eder; düğmelerini çözmelerini ister, kırlara kaçıp gittiği zaman da çözülmesini istediği düğmelerdir bunlar; düğmelerini çözene teşekkür eder; herkese bir yerlere doğru bakmalarını emreder ve bu sözlerle ölür. Sonuçta sağ kalan birkaç kişiden biri olan Albany, "Bu keder dolu günlerin ağır yükünü birlikte taşımalı ve hissettiklerimizi konuşmalıyız. Yoksa konuşmamız gerekenleri değil." der, "En yaşlımız hepimizden daha

çok acı çekti; biz gençler ne bu kadar acı görürüz, ne de zaten bu kadar uzun yaşarız.” Yas müziği eşliğinde herkes sahneden çıkar. Bu, hem beşinci perdenin, hem de oyunun sonudur.

III

Böyle bir oyun işte bu ünlüler ünlüsü oyun. Olabildiğince tarafsız bir şekilde yapmaya çalıştığım şu özetten, ne kadar saçma bir oyun olduğu anlaşılan bu çok ünlü oyunun özet olmayan aslının benim özetimden çok daha saçma sapan olduğunu gözü kapalı söyleyebilirim. Bu oyunun mükemmelliğin doruğu olduğu şeklinde bir önyargısı olmayan her insan, eğer sabrı ve siniri elveriyorsa oyunu baştan sona okuduğunda kabul eder ki, mükemmelliğin doruğu olmak şurada dursun, son derece kötü, özensizce yazılmış, çapaçul bir oyundur bu ve eğer bir vakitler belli bir kesim insana ilginç geldiyse bile, günümüzün insanlarına iğrenti ve sıkıntıdan başka bir şey vermesi mümkün değildir. Shakespeare’in Perikles, On İkinci Gece, Fırtına, Cymbeline, Troilus ve Cressida gibi dramatize edilmiş abuk sabuk masallarına hiç girmeyelim, göklere çıkarılan bütün öbür oyunlarından da günümüzün önyargıları bulunmayan her özgür okurunun aynı duygulara kapılacağına kuşku yoktur.

Ama günümüzün Hıristiyan toplumlarında Shakespeare konusunda önyargıları olmayan yeni, özgür insanlar yoktur. Günümüzün toplumlarında her insana, aklı başına geldiği andan itibaren Shakespeare’in en büyük şair, en büyük oyun yazarı olduğu ve onun yapıtlarının da mükemmelliğin doruğunu oluşturduğu fikri aşılanır. Her ne kadar gereksiz bir çaba gibiyse de, ben burada örnek olarak seçtiğim Kral Lear oyunu üzerinden trajedisiyle, komedisiyle

Shakespeare’in bütün öteki oyunları için de söz konusu olan eksikleri belirteceğim ve böylesi eksikleri barındıran yapıtların bırakın oyun sanatının doruğunu oluşturmayı, sanatın herkesçe kabul edilen en temel isterlerini dahi yerine getirmediğini göstermeye çalışacağım.

Dram sanatının Shakespeare oyunlarını öven eleştirmenlerce konulmuş yasalarına göre, oyun kişileri kendilerine özgü davranış biçimlerinin ve olayların doğal akışının sonucu olarak öylesi ilişkiler içinde, öylesi durumlarda gösterilirler ki, dış dünyanın çelişkileriyle karşı karşıya geldiklerinde bu çelişkilerle mücadele etmeleri ve bu mücadele içinde de kendilerine özgü özelliklerin ortaya çıkması beklenir.

Kral Lear’de ise oyun kişileri görünüşte gerçekten de dış dünyanın çelişkileriyle karşı karşıya bırakılıyor ve bu çelişkilerle mücadele ediyorlar. Ama mücadeleleri olayların doğal akışından ve kişilerin karakterlerinden değil, yazarın keyfi biçimde belirlediği durumlardan kaynaklanıyor, o nedenle de okur üzerinde sanatın en temel koşulu olan illüzyonu yaratmıyor. Lear’in iktidardan vazgeçmesi için hiçbir zorunluluğu, bahanesi, gerekçesi yok. Ve bütün yaşamlarını yanında geçirmiş kızlarından neden büyük olan ikisinin –üstelik de yalan– sözlerine inanırken, küçüğün –üstelik de gerçek– sözlerine inanmadığını da anlayabilmek mümkün değil. Hangi zorunluluğun, gerekçenin sonucu olarak büyük kızlarına inanıyor da kendisini gerçekten seven küçüğüne inanmıyor? Unutmayalım ki, Lear’in yaşamının bütün trajedisinin dayandığı olay bu.

İkinci dereceden olmakla birlikte insan doğasına aykırı bir başka olay da Gloucester’in oğullarıyla ilişkisi. Gloucester’le Edgar’ın ilişkisini yaratan şey, Gloucester’in de tıpkı Lear gibi son derece kaba

bir yalana kolayca inanması, duyduklarının gerçek olup olmadığını sorma gereği bile duymadan lanetler okuyarak oğlunu yanından kovmasıdır.

Lear'in kızlarıyla ve Gloucester'in oğluyla ilişkileri tümüyle aynı; bu aynılık, söz konusu ilişkilerin kişilerin karakterlerinden ve olayların doğal akışından kaynaklanan değil, özellikle uydurulmuş ilişkiler olduğu duygusunu büsbütün güçlendiriyor. Lear'in öteden beri hizmetinde olan Kent'i bir türlü tanıyamaması da hiç doğal değil, tümüyle uydurma bir olay, o nedenle de LearKent ilişkisi okur ya da izleyici üzerinde ne acıma, ne onay, hiçbir etki yaratamıyor. Aynı şey, hatta çok daha büyük ölçüde, oyun boyunca kendisini hiç kimsenin tanıyamadığı Edgar için de, elinden tuttuğu kör babasını –dümdüz bir yolda yürümelerine karşın– sözde dik bir yarın başına tırmandırıp sonra da onu baş döndüren yükseklikteki bu uçurumdan aşağı düştüğüne inandırması için de geçerli.

İnsanların tümüyle keyfi bir şekilde yüz yüze bırakıldığı bu durumlar öylesine doğallıktan uzak ki, okurun ya da izleyicinin oyun kişilerinin yaşadıkları acılara ortak olmak şurada dursun, izlediği (ya da okuduğu) şeye ilgi duyması bile mucize sayılmalı. Bu bir.

İkincisi, Shakespeare'in gerek bu oyununda, gerekse bütün öbür oyunlarında kişiler, zamana ve mekana hiç uygun olmayan bir biçimde yaşarlar, düşünürler, konuşurlar, davranırlar. Kral Lear'de olaylar İsa'nın doğumundan 800 yıl öncesinde geçiyor, ama oyun kişilerinin içinde bulunduğu koşullar tam anlamıyla ortaçağ koşulları, herkes, her şey ortaçağdan: Krallar, dükler, kontlar, başları tolgalı şövalyeler, çiftlikler, gayri meşru çocuklar, doktorlar, askerler, subaylar vb. vb.

Shakespeare oyunlarını dolduran bu türden anakronizmlerin 16. yüzyılda ve 17. yüzyıl başlarında illüzyon için herhangi bir zararı yoktu belki, ama zamanımızda hem yazarın ayrıntılarıyla betimlediği koşullarda anlattığı türden olayların olamayacağını bilmek, hem de bu olayları ilgiyle izlemek olacak iş değil.

Olayların doğal akışı ve karakterlerin özelliğinden kaynaklanmayan, uydurma durumlar ile bunlardaki yer ve zaman uyumsuzluğu, Shakespeare'in özellikle trajik görünmek istediği yerlerde sürekli uyguladığı kaba abartmalarla, bezemelerle birleşince daha da bir güç kazanıyor ve çekilmez oluyor. Lear'in dağ bayır dolaştığı sıradaki olağanüstü fırtına ya da tıpkı Hamlet'teki Ophelia gibi her nedense başına tutturduğu türlü türlü otlar, dikenler ya da Edgar'ın giysisi, soytarının konuşmaları… bütün bunlar izleyiciyi yazarın istediği yönde güçlü bir biçimde etkilemek şurada dursun, tam tersi sonuç veriyorlar. Goethe'nin dediği gibi: *Man sieht die Absicht und man wird verstimmt.*[131] İnsanın keyfini kaçıran, tepesini attıran bir durum. Hatta çoğu kez böylesi açık açık tasarlanarak kotarılmış durumların, örneğin Shakespeare'in hemen her oyunun sonunda olduğu gibi yaklaşık yarım düzine cesedin ayaklarından tutularak sürüye sürüye sahneden çıkarılmasının, insanda korku ya da acıma değil, gülme duygusu uyandırdığı bile söylenebilir.

IV

Shakespeare'in oyun kişileri yalnızca zamana ve mekana uymayan, hemen hep imkansız trajik durumları yaşayan insanlar olmakla kalmazlar, aynı zamanda kendi kişiliklerine, karakterlerine özgü olmayan, tümüyle keyfi davranışlar sergilerler. Shakespeare'in

oyunlarında karakterlerin çok güzel çizildiği söylenegelmiştir; Shakespeare karakterleri, denilmiştir, hem son derece açık, nettirler, hem de yaşayan insanlar gibi çok yönlüdürler; bunun da ötesinde, bir yandan belli bir insanın özelliklerini yansıtırken, bir yandan da “genel olarak” bütün özellikleriyle insanı yansıtırlar. Çok duyulan sözlerden biri de Shakespeare karakterlerinin mükemmelliğin doruğu olduğudur. Herkesin hep büyük bir özgüvenle, söz götürmez, itiraz kabul etmez bir gerçeklikmiş gibi yineleyip durduğu bir sözdür bu. Bu sözü kendi adıma da doğrulamak için nice çaba harcadımsa da Shakespeare oyunları bana hep bunun tersini kanıtladı.

Hangi oyunu olursa olsun, herhangi bir Shakespeare oyununu daha okumaya başladığım anda, yüzüme yumruk yemiş gibi hissettiğim şey, bir karakter ortaya çıkarmanın, hadi biricik demeyeyim, ama başlıca öğesi olan “dil” yokluğudur; o dil ki, herkes kendine ait olanı, kendi karakterine özgü olanı konuşur. Shakespeare’de bu yoktur. Bütün Shakespeare kişileri kendilerine ait olmayan, hep aynı tumturaklı, doğal olmayan Shakespeare diliyle konuşurlar: Bu öyle bir dildir ki, yalnızca o oyun kişisi değil, dünyanın hiçbir yerinde hiçbir canlı yaratık hiçbir zaman öyle bir dille konuşmaz, konuşamaz.

Hiçbir canlı yaratık Lear’in konuştuğu dille konuşmaz, onun söylediklerini söyleyemez: Regan kendisini kabul etmeseymiş eğer, mezarında yatıyor da olsa karısından (Regan’ın annesinden) boşanırmış; ya da öyle bir haykırırmış ki, çığlığından gök kubbe yırtılırmış; ya da fırtınalar kaldırıp kaldırıp dünyayı denize savururmuş; ya da acının bir yoldaşı varsa yanında eğer, o acıya daha kolay katlanılırmış; ya da Edgar’ın diliyle: “Lear

evlatsızlaşırken, ben yurtsuzlaştım.” vs. vs. Yazarın bütün dramlarındaki bütün kişileri, böylesine doğallıkla ilgisi olmayan bir dille konuşurlar.

Dünyada hiçbir insanın konuşmadığı, konuşamayacağı gibi konuşur Shakespeare kişileri, ama bunun dışında bir de dillerini tutamamaktan mustariptirler.

Âşıklar, kendilerini ölümün kollarına bırakmak üzere olanlar, kanlı bir savaşta çarpışanlar, can çekişenler inanılmaz derecede çok konuşurlar, durduk yerde, olayların akışıyla hiç ilgisi olmayan şeyler üzerine, düşünceden çok uyak, cinas ve sözcük oyunlarına dayanan bir yığın gereksiz laf ederler.

Ve herkes hep aynı şekilde konuşur. Lear’in sayıklaması, Edgar’ın sayıklama taklidinin aynısıdır. Kent’in ve soytarının konuşmaları arasında hiçbir fark yoktur. Kişilerden birinin söylediği sözler, bütünüyle bir başkasının dudağından dökülmüş gibi gösterilebilir ve söylenen bu sözlerin karakteristiğinden bunları kimin söylediğini anlamak olası değildir. Kişilerinin dillerinde bir fark var gibi görünürse de dil farklılığı değil, yalnızca söylenen sözlerin farklılığıdır bu ve zaten bu farklı sözleri de kişilerin kendileri değil, onların adına Shakespeare söyler.

Krallarını örneğin, her zaman boş, abartmalı bir dille konuşturur Shakespeare. Yine her zaman sahteduygusal bir dille konuşurlar ille de şiirsel olmak zorunda olan kadınları: Julietler, Desdemonalar, Cordelialar, Marinalar, İmocenalar. Yine kötü kişilerinin tümü adına hep Shakespeare’in kendisi –üstelik de hep aynı dille– konuşur: Richard, Edmund, Iago, Macbeth vd.nin ağzından… onların asla

söylemeyecekleri, söyleyemeyecekleri kin, öfke, hınç dolu sözler söyler. Delileri de yine hep aynı korkunç sözleri yineler durur ve bütün soytarıları aynı mizahtan nasipsiz esprileri geveler.

Sonuç olarak Shakespeare'de oyunlarda karakterlerin ortaya çıkmasının başlıca aracı olan canlı, yaşayan insan dili yoktur. (Jestler de –balede olduğu gibi– karakterlerin ortaya çıkmasında araçtır denilebilir; ancak jestlerin dilin yanında ikincil araç olduğu unutulmamalıdır.) Oyun kişileri eğer

Shakespeare'de olduğu gibi, canları ne zaman neyi isterse söylüyorlar ve eğer bütün kişiler hep aynı dille konuşuyorlarsa, böyle bir oyunda jestlerin de etkisi yitip gider. Bu nedenle de körü körüne Shakespeare hayranlığı yapanlar ne derlerse desinler, Shakespeare'de (belirginleşip ortaya çıkmış) karakter diye bir şey yoktur.

Oyunlarında karakter olarak ortaya çıkan kişiler, oyunlarının da temelini oluşturan kendinden önceki yapıtlardan ödünç alınmış tiplerdir ve bunlar her kişinin kendi diliyle konuşması şeklinde dramatik yöntemle değil, birilerinin ötekileri –onların özelliklerini– anlatması şeklinde epik bir yöntemle çizilirler.

Shakespeare'in karakter yaratma ustası oluşuna kanıt olarak genellikle Lear, Cordelia, Othello, Desdemona, Falstaff, Hamlet gösterilir. Oysa bütün ötekiler gibi bu karakterler de Shakespeare'e ait değil, Shakespeare'in öncellerinden ödünç aldığı karakterlerdir. Ve o bu karakterlere daha bir güç katmak şurada dursun, çoğunu olduğundan daha da cılızlaştırmış, çarpıtmış, iğdiş etmiştir. Bu durum özellikle de şu anda konumuz olan Kral Lear oyunu için böyledir. Adı bizce meçhul bir yazarın King Leir adlı oyunundan almıştır Kral Lear'in konusunu ve kişilerini Shakespeare. Özellikle de Lear ve Cordelia karakterlerini Shakespeare yaratmadığı gibi, asıl oyuna göre bunları alabildiğine sönük, zayıf, kişiliksiz tiplere dönüştürmüştür.

Eski oyunda Lear iktidarı istemez; bunun nedeni, dul kaldıktan sonra ruhunu kurtarmak istemesidir. Kızlarına kendisini ne kadar sevdiklerini sormasının nedeni de yaptığı kurnazca bir planla, en

sevdiği varlık olan küçük kızının Britanya adasından ayrılmasına engel olmaktır. Büyük kızları evlidir; âşık olmadığı biriyle asla evlenmeyeceğini söyleyen küçük kızı ise, kendisinin ona önerdiği damat adaylarından hiçbirini kabul etmemiştir; dolayısıyla Lear'in korkusu, kızının uzak ülkelerden birinin kralına âşık olup İngiltere'den ayrılmasıdır.

Daha sonra soylu Perillus'a (Shakespeare'in oyununda Kent) anlattığına göre, Lear küçük kızını Ada'da tutmak için şöyle bir plan kurmuştur. Kendisini ne kadar sevdiği sorusuna Cordelia, "herkesten daha çok" ya da "ablalarım kadar seviyorum" şeklinde bir yanıt verdiğinde, Lear de ondan bu sevgisini kanıtlamak için kendisinin Britanya adasından göstereceği bir prensle evlenmeyi kabul etmesini isteyecektir.

Özgün oyunda Lear'in davranışlarını belirleyen bütün bu motifler Shakespeare'de yoktur. Eski oyunda Lear kızlarına kendisini ne kadar sevdiklerini sorunca, Cordelia'nın yanıtı Shakespeare'in oyununda gördüğümüz gibi, bütün sevgisinin babasına ait olmadığı, kocasını da seveceği şeklinde değildir; sevgisini sözlerle dile getiremeyeceğini, bunu eylemle, davranışlarıyla kanıtlamayı umduğunu söyler Cordelia. Goneril'le Regan'ı kızdırır Cordelia'nın bu sözleri; küçük kardeşlerinin soruya yanıt vermekten kaçındığını, babalarının böyle bir kayıtsızlığa katlanamayacağını söylerler. Böylece de eski oyunda Shakespeare'in oyununda bulunmayan bir şeyin bulunduğunu görürüz, Lear'in niçin o kadar öfkelendiğini anlarız. Cordelia'nın yanıtıyla planı suya düştüğü için öfkeye kapılmıştır Lear; büyük kızlarının zehir dolu sözleri de öfkesini büsbütün artırmıştır. Krallığını iki büyük kızı arasında paylaştırdıktan

sonra, eski oyunda Cordelia'yla Gal kralı arasında bir sahne geçer: Shakespeare'in kişiliksiz, silik Cordelia'sının yerine, son derece kişilikli, çekici, doğrucu, sevecen, özverili, ne yaptığını bilen bir Cordelia çizilir bu sahnede.

Cordelia, mirastan yoksun bırakıldığına değil, babasının sevgisini yitirdiğine yanarak otururken ve bundan böyle ekmeğini kendi emeğiyle kazanmayı düşünürken, kendisine eş bakmak için gezgin kılığına girmiş Gal kralı, bir de Lear'in kızlarını görmek için oralara gelir. Cordelia'ya niçin böyle üzgün olduğunu sorar. Genç kız üzüntüsünün nedenini açıklar. Gezgin kılığındaki Gal kralı hayran kaldığı Cordelia'ya dünürcü gibi Gal kralına varmasını teklif eder. Ama Cordelia yalnız sevdiği kişiyle evlenebileceğini söyler. O zaman gezgin kendi adına Cordelia'ya evlenme teklif eder. Cordelia da gezgini sevdiğini söyler ve kendisini yoksulluğun beklediğini bilmesine karşın evlenme teklifini kabul ettiğini söyler. O zaman gezgin genç kıza Gal kralının kendisi olduğunu açıklar, Cordelia da kralla evlenir.

Shakespeare bu sahne yerine koyduğu sahnede iki damat adayına birden Cordelia'yı çeyizsiz olarak kabul edip etmeyeceklerini sorar; adaylardan biri Cordelia'yı kabaca reddederken, öbürü her nedense kabul eder.

Eski oyunun da bundan sonrasında, Shakespeare'in oyununda da olduğu gibi Lear, Goneril'in evine gelir ve burada kızının aşağılamalarına uğrar; ancak eski oyunda kralın bunlara katlanışı Shakespeare'in oyunundaki gibi değildir: Cordelia'ya davranışı nedeniyle bu aşağılamaları hak ettiğini düşünür Lear ve sessizce boyun eğer aşağılamalara.

Shakespeare’de olduğu gibi, eski oyunda da Cordelia’dan yana çıktığı için saraydan kovulan Perillus (Kent) çekip gitmez, kralını bırakmaz, yine yanına döner, ama bu dönüş Shakespeare’in oyununda olduğu gibi tanınmamak için kılık kıyafet değiştirmiş olarak değil, sadık hizmetkârı olarak kralını yokluk, yoksunluk içinde yalnız bırakmamak içindir ve Perillus (Kent) ne yapar eder, kendisine duyduğu sevgi ve sadakate inandırır Lear’i. Ve bu oyunda kralın Perillus’a,

Shakespeare’in oyununda Lear’in Cordelia’ya son sahnede söylediklerini, yani iyilik yaptığı kızları kendisinden eğer böylesine nefret edebiliyorlarsa, iyilik yapmadığı birinin kendisini haydi haydi sevemeyeceğini söylediğini görürüz. Ama Perillus, ona duyduğu sevginin içtenliğine kralı inandırır; böylece sakinleşen Lear de öbür kızına, Regan’ın yanına gider. Eski oyunda ne fırtınalar, ne ak saçları yolmalar vardır; ikinci kızının da yanından kovulan –babasını öldürmeye bile kalkışmıştır Reagan–, yaşlı, güçsüz, acıdan kahrolmuş, boyun eğmiş bir Lear vardır yalnızca. Eski oyunda iki büyük kızının da yanından kovulan Lear, Perillus’la birlikte son çare olarak küçük kızı Cordelia’nın yanına gider. Fırtınalar içinde dağ bayır dolaşılması gibi yapaylıklar yerine, eski oyunda Lear’in Perillus’la birlikte Fransa yollarına düştüğünü, hiçbir yapaylığa kaçmadan, alabildiğine doğal biçimde bu uzun yolculuğun onu her anlamda bitirdiğini, perişan ettiğini, denizi geçebilmek için tekneye ödeyeceği parayı üzerindekileri satarak ancak bulabildiğini ve üzerinde yalnızca basit balıkçı giysileri olduğu halde, açlıktan, yollardan perişan olmuş bir durumda Cordelia’nın evine vardığını görürüz.

Yine Shakespeare’de gördüğümüz, Lear, soytarı ve Edgar’ın hep bir ağızdan ve inanılmaz derecede yapay saçmalama sahneleri yerine, eski oyunda baba kız arasında geçen alabildiğine doğal karşılaşma sahnesine tanık oluruz. Özel yaşamında çok mutlu olmasına karşın babası için kahrolan ve ona bunca kötülük eden kız kardeşlerini bağışlaması için sürekli Tanrı’ya yakaran Cordelia, babasını yoksulluğun son kertesine gelmiş, perişan bir durumda karşısında görünce, ona hemen açılmak ister, ama yaşlı adamın

zayıf yüreğinin bu heyecana dayanamayacağını söyleyen kocasının uyarısıyla bunu yapmaz. Kendisini tanıyamayan babasını evine alır, yedirir içirir, bakımını yapar. Lear yavaş yavaş kendine gelir. Bunun üzerine Cordelia ona kim olduğunu, buraya gelmeden önce nerede, nasıl yaşadığını sorar. Lear'in yanıtı şudur:

If from the first, I should relate the cause,

I would make a heart of adamant do weep

And thou poor soul,

Kindhearted as thou art

Dost weep already, are I do begin.

"Baştan başlayıp anlatacak olsam, yüreği taştan yapılmış biri bile ağlar. Sen ise, zavallı yavrucak, öyle yufka yüreklisin ki, daha ben ağzımı açmadan ağlamaya başladın."

Cordelia –

For Gods love tell it and when you have done.

I'll tell the reason, why I weep so soon.

"Cordelia –Hayır, Tanrı aşkına anlat; sen bitirdiğinde ben de sana neden daha anlattıklarını dinlemeden ağlamaya başladığımı açıklayacağım."

Ve Lear büyük kızlarından neler çektiğini anlatır; şu anda da küçük kızına gitmek niyetinde olduğunu söyler ve ekler: "O yavrucak ki, benim ölümümü istese, haksız sayılmaz.

Beni eğer kabul eder, sevgiyle bağrına basarsa, bu yalnızca Tanrı'nın ve onun eseri olacaktır, yoksa asla benim hak ettiğim bir şey değil." Cordelia'nın buna yanıtı şu olur: "Eminim, kızın seni sevgiyle bağrına basacaktır." – "Kızımı bile tanımadan bundan nasıl emin olabilirsin?" diye sorar Lear. "Eminim, çünkü," der Cordelia, "benim de buradan çok uzaklarda yaşayan bir babam var; tıpkı senin kızına yaptığın gibi, o da bana çok kötü davrandı. Yine de onu görebilmek için yapmayacağım yoktur, dizlerimin üstünde sürüne sürüne de olsa ona karşılayıcı çıkardım, buralara geliyor olsaydı." – "Yok, hayır," diye karşılık verir Lear, "asla böyle bir şey yapmazlar… dünyada benimkilerden daha acımasız evlat yoktur." – "Birilerinin günahı için herkesi toptan yargılama!" der Cordelia ve Lear'in önünde diz çöker: "Bak bana canım babam, benim… ben… seni seven kızın! Cordelia'n!" Lear, kızını tanır ve: "Senin değil," der, "asıl benim senin önünde diz çöküp bağış dilemem gerekir, bütün o yaptıklarım için."

Söyler misiniz lütfen, şu güzelim sahneye benzer bir şey var mı hiç Shakespeare'in oyununda?

Shakespeare hayranları pek tuhaf karşılayacaklardır ama, ben yine de eski oyunun Shakespeare'in işleme oyunundan çok daha iyi olduğunu söylemek zorundayım.

Çok daha iyi, çünkü öncelikle bu oyunda Shakes

peare'inkinde olduğu gibi izleyicinin ilgisini dağıtan gereksiz tipler yok: Edmund gibi kötü yürekli, Gloucester ve Edgar gibi yaşamayan tipler… Sonra etki yaratma adına Lear'in kaçıp dağ tepe dolaşması, soytarıyla yapmacık konuşmaları, saçma sapan kılık değiştirmeler, nicedir bildiği insanı kılık değiştirdiği için tanıyamamalar, salgını andıran art arda ölümler gibi sahteliklere başvurulmadığı için daha iyi bu oyun. En önemlisi de Shakespeare'de göremediğimiz son derece yalın, doğal ve insanın ta yüreğine dokunan bir Lear karakteri ve belki ondan da dokunaklı, son derece açık, belirgin, hoş bir Cordelia karakteri olduğu için daha iyi bu eski oyun Shakespeare'in oyunundan. Shakespeare'in uzata uzata insanın içini baydığı Lear ile Cordelia'nın buluşma sahnesi ve Cordelia'nın gereksiz ölümü yerine, bu eski oyunda Lear ile Cordelia'nın inanılmaz güzellikteki barışma sahnesi vardır ve öylesine büyüleyici bir sahnedir ki bu, hiçbir Shakespeare oyununda benzer güzellikte bir sahne bulamazsınız.

Eski oyunun Shakespeare'inkine göre çok daha doğal ve izleyicinin ahlaki beklentilerine uygun bir finali vardır: Yani Fransa kralı büyük kızların kocalarını yenilgiye uğratır, Cordelia ölmez ve babasını eski konumuna kavuşturur.

Shakespeare'in, kendinden önce yazılmış King Leir adlı oyunu işleyerek oluşturduğu oyunu böyle.

Ünlü Hamlet'le birlikte bir İtalyan novellasından alınmış Othello için, sonra bütün o Antoniuslar, Brutuslar, Kleopatralar, Richardlar ve Shakespeare'in kendinden önce yazılmış, yaratılmış yapıtlardan aldığı bütün öbür Shakespeare karakterleri için de farklı bir durum söz konusu değil. Kendinden önce yazılmış oyun, öykü, roman,

kronik, yaşamöyküsü (Plutarkhos) gibi yapıtlarda yaratılmış karakterleri alıp işleyen Shakespeare'in, gözü kapalı Shakespeare övücülerinin öne sürdükleri gibi, bu karakterleri daha gerçekçi kıldığını, daha parlak bir biçimde ortaya çıkardığını söyleyebilmek asla mümkün değil, tam tersine bu karakterleri daha da sönükleştirmiş, hatta Lear'de yaptığı gibi, çoğu kez bu karakterleri onlara özgü olmayan davranışlar içinde göstererek, ama bundan da önemlisi, bu karakterleri kendilerine özgü olmayan, dünyada hiçbir insanın konuşmadığı, konuşamayacağı bir dille konuşturarak resmen yok etmiş, öldürmüştür. Yine Shakespeare'in –en iyi mi, yoksa en az kötü mü yapıtlarından olan ve yine bitmez tükenmez tumturaklı laflarla dolu– Othello'sundaki tipler de özgün yapıt olan İtalyan novellasındaki tiplerden çok daha sönük, siliktir. Shakespeare'in Othello'su tutaraklıdır; dolayısıyla sahnede sara krizleri tutar. Sonra Shakespeare'de Desdemona'nın öldürülmesinin öncesinde tuhaf bir ant içme vardır; Othello ile Iago diz çökerler; bundan başka Shakespeare'in Othello'su zencidir, Mağribi değil. Karakterin bütünlüğünü bozan, onu yapaylaştıran aşırılıklar, abartılardır bunlar ve hiçbiri özgün metinde, İtalyan novellasında yoktur. Yine novellada Othello'nun kıskançlık gerekçelerinin Shakespeare'in oyunundan çok daha doğal olduğunu görürüz. Novellada Kassio, mendilin kime ait olduğunu bilerek, mendili geri vermek için gider Desdemona'ya; ama evin arka kapısına yaklaştığında Othello'nun geldiğini görür ve kaçar. Othello koşarak uzaklaşan Kassio'yu görür ve bu da onun kuşkularını haklı olarak büsbütün artırır. Othello'nun kıskançlığına anlamlı bir açıklama getiren bu çok önemli rastlantı Shakespeare'de yoktur. Shakespeare'de kıskançlık yalnızca Iago'nun hep başarıyla sonuçlanan dalaverelerine ve sinsi, hain sözlerine dayandırılmıştır

(Othello da nedense körü körüne inanır bu sözlere.) Othello’nun uyuyan Desdemona’nın başında söylediği sözler (onun canlı değil, ölü olmasını nasıl da arzu edermiş, o onu ölüyken de sevebilirmiş ve şimdi kendisini güzel bir koku gibi nasıl da derin derin içine çekebilirmiş vb. vb.) akıl alır gibi değildir. Gerçekten insana “Bu kadarına pes artık!” dedirtecek bir monologdur bu. Sevdiği varlığın canına kıymaya hazırlanan biri böyle sözler söyleyemez; hele hele o cana kıydıktan sonra güneş de, ay da kararsın, yer yarılsın, bu dünya batsın diyemez ve zenci değil, ne olursa olsun –ve ne kadar zenci olursa olsun– cinlere, şeytanlara seslenip gelin kükürt ateşlerinde yakın beni –ve daha neler neler– diyemez. Ve nihayet canına kıyması ne kadar etkisiz olursa olsun –ki özgün metinde bu da yoktur–, yine de belli bir karaktere ilişkin tasavvurları yerle bir eden bir olgudur bu. Eğer gerçekten acı, pişmanlık duyuyorsa, canına kıymayı düşünen biri olarak, ne yapıp eylediklerine ilişkin o sözleri söyleyebilir, ne de Arabistan çöllerindeki ağaçlardan sızan zamklar gibi kendisinin de gözlerinden inci olmuş gözyaşları döküldüğünden söz edebilir. Hele hele bir İtalyan’a söven Türk’ü nasıl tepelediğinden falan hiç söz edemez. Othello’nun içinde fırtınalar koptuğunu, Iago’nun kinayeli sözlerinin de etkisiyle kıskançlıktan gözünün döndüğünü öğreniriz, ancak Desdemona ile sonraki sahnelerinde seyircinin Othello karakterine ilişkin tasavvurları, onun böyle bir karakterle hiç uyuşmayan tumturaklı sözleriyle tekrar tekrar yıkılır, yerle bir olur.

Novelladaki eş değeriyle karşılaştırıldığında pek de uygun sayılamayacak değişikliklere uğratılmış olmasına karşın, yine de karakter düzeyine yükselebilen bir tip olduğu söylenebilir

Othello'nun. Öbür bütün kişilerse, Shakespeare tarafından tanınmaz hale getirilmiş, bozulmuştur.

Shakespeare'in Iago'su, tam bir kötülükçüdür: Sahtekâr, yalancı, hırsız, haris, çıkarcı, Rodrigo'yu soyan, en olanaksız görünen tasarılarını bile bir şekilde gerçekleştirebilen biri… O bakımdan Iago'nun yaşayan, gerçek bir tip olduğunu söyleyebilmek mümkün değildir. Peki niye böylesine kötüdür Iago? Shakespeare'e göre bunun birinci nedeni, Othello'nun ona istediği yeri vermemiş olmasına duyduğu öfkedir; ikincisi Othello'nun karısıyla ilişkisi olduğundan kuşkulanmasıdır; üçüncüsü de kendi sözleriyle söyleyecek olursak, Desdemona'ya duyduğu tuhaf sevgidir. Doğrusu epey neden var, ama hiçbiri yeterince açık değil. Novellada ise tek bir neden var, ama alabildiğine açık, yalın, belirgin: Iago'nun Desdemona'ya duyduğu tutkulu aşk; öyle bir aşk ki, daha sonra sevdiği kadının Mağribi'yi ona tercih etmesiyle hem Desdemona'ya, hem Othello'ya karşı korkunç bir nefrete dönüşecektir. Iago'nun, Desdemona'nın aşk vaadleriyle aldatıp durduğu, Kassio'yu sarhoş etmesini, kızdırıp çileden çıkarmasını, sonra da öldürmesini istediği Rodrigo ise tümüyle gereksiz, yapay, doğadışı bir tip. Görevi adeta yazarın aklına esen her şeyi dile getirmek olan Emilia keza, canlı, yaşayan bir tip olmaktan çok uzak.

"Ya Falstaff, insana parmak ısırtan Falstaff!?" dediklerini görür gibiyim gözü kapalı Shakespeare hayranlarının. "Onun da hayatta karşılığı olmayan, yaşamayan biri olduğu, onun da bilinmeyen bir yazarın yapıtından alınmış, üstelik de bozulmuş, cılızlaştırılmış bir tip olduğu söylenemez herhalde?"

Falstaff da bütün öbür Shakespeare tipleri gibi, bilinmeyen bir yazarın bir dram ya da komedisinden alınmıştır. Bir dükün dostu olan Oldcastle adında, gerçekten yaşamış bir tarihsel kişilik üzerine yazılmıştır bu eser. Oldcastle, bir zamanlar din değiştirmekle suçlanmış ve dostu dük kendisinin yardımına gelmişti. Oldcastle bir başka kez de dinsel inancını Katoliklikle değiştirmeyi reddettiği için suçlanmış, mahkûm olmuş ve ateşte yakılmıştı. Evet, Katolik topluma yaranmak için bilinmeyen bir yazar tarafından Oldcastle üzerine yazılmış, dini uğruna acılar çeken bu çilekeşi hicveden ve onu dükün işret arkadaşı, pis bir adam olarak gösteren bir yapıttır Falstaff! Ve Shakespeare bu eski komediden yalnızca Falstaff tipini değil, onu gülünç durumda sergileyen bütün öbür öğeleri de almıştır. Bu tipin yer aldığı ilk Shakespeare oyunlarında adı bile değiştirilmemişti tipin ve Oldcastle olarak geçmişti… Daha sonra, Elizabeth döneminde Protestanlık yeniden üstün din haline gelince, Katolikliğe karşı savaşım vermiş bir çilekeşi gülünç göstermek uygun düşmeyeceği için –ve ayrıca Oldcastle'ın yakınları durumu protesto ettikleri için– Shakespeare Oldcastle adını, yine bir tarihsel ad olan, numaralar çevirip savaş alanından kaçan Falstaff'la değiştirmiştir.

Falstaff, gerçekten de doğal, kendine özgü bir tiptir; denebilir ki, Shakespeare'in yarattığı kişiler içinde biricik doğal ve kendine özgü tiptir. Çünkü bütün Shakespeare tipleri içinde bir tek o kendi karakterine özgü bir dille konuşur; bunun da nedeni onun Shakespeare diliyle konuşmasıdır: Shakespeare'in kişilerinden hiçbirine yakışmayan soğuk şakalarla, sözüm ona sözcük oyunlarıyla dolu bu yapay dil, bir tek övüngen, ahlaksız, sefih, sarhoş Falstaff'a çok yakışır. Salt bu nedenle, yani kişilik yapısına özgü bir dille konuşmasıyla Falstaff bütün Shakespeare kişileri içinde karakter

katına yükselen tek tiptir. Ne yazık ki, oburluk, sarhoşluk, sefihlik, ahlaksızlık, üçkağıtçılık, yalancılık, ödleklik gibi özellikleri ondaki sanatsallığı gölgeler ve yazarın kahramanına bakışındaki neşeli komizmi bizlerin de paylaşmasını güçleştirir. Falstaff, böyle.

Shakespeare'in kişilerini karakter katına yükseltme konusunda –hadi aczi demeyeyim ama– kayıtsızlığı, hiçbir yapıtında Hamlet'te olduğu denli değildir. Yazarın akla mantığa aykırı kör bir hipnozun çekimine en çok kapıldığı yapıtıdır Hamlet; bu öylesine bir hipnozdur ki, kendisinin artık bütün yapıtları dâhiyanedir ve oyunlarındaki önemli kişilerin hepsi en yenilikçi anlamda ve bütün derinlikleriyle ortaya konulmuş karakterlerdir; bunların tersini aklından geçirmek dahi olanaksızdır.

Hiç de fena sayılmayacak eski bir öyküyü işler Shakespeare, Hamlet'te. Öykünün konusu, *Avec quelle ruse Amleth qui depuis fut Roy de Dannemarch, vengea la mort de son père Horwendille, occis par Fengon, son frère et autre occurence de son histoire*[132] üzerinedir. Kendisinden on beş yıl önce bu konuda bir oyun yazılmıştır; kendisi de aynı konuyu alır ve başkahramanın ağzından, son derece yersiz, ilgisiz biçimde kendi düşüncelerini aktarır. (Düşünceleri kendisine çok ilginç, dikkat çekici geliyor anlaşılan.) Hayatın geçiciliği (mezarcı), ölüm (*to be or not to be*)[133] üzerine ve 66. sonesinde dile getirdiği (tiyatroya ve kadınlara dair) düşüncelerdir bunlar ve kahramanlarına bu sözleri hangi koşullarda söylettiğiyle zerre kadar ilgilenmez; sonuçta bütün bu düşünceleri dile getiren kişi, karakter olmanın en temel özelliklerinden yoksun kalarak ister istemez sadece Shakespeare'in fonografı olur, söyledikleriyle yapıp eyledikleri birbirini tutmaz.

Hamlet’in annesine ve amcasına kızgınlığı, onlardan öç almak istemesi, ama amcasının onu da babası gibi öldüreceğinden korkması ve sarayda daha neler olup biteceğini görüp anlamak için işi deliliğe vurması, kişilik özellikleri olarak Hamlet söylencesine tümüyle uygun, onunla çelişmeyen, anlaşılır durumlardır. Amcası ve annesi de ondan çekindikleri için, delilik rolü mü yaptığını, yoksa gerçekten mi deli olduğunu anlamak için yanına sevdiği kızı gönderirler. Rolünü açık vermeden oynar, sonra annesiyle bire bir görüşür, kendilerini kapı ardından dinleyen hizmetliyi öldürür, annesinin suçunu yüzüne vurup kendisini şiddetle kınar. Kendisini İngiltere’ye gönderirler. Mektupları değiştirir ve İngiltere’den dönünce de düşmanlarından öcünü alır.

Bütün bunlar tümüyle anlaşılır, Hamlet’in durumuna uygun, Hamlet karakterine yakışan şeyler. Ama Shakespeare, Hamlet’e kendi söylemek istediği şeyleri söyletir, hazırlamakta olduğu sonraki etkili sahneler için kendisine gerekli olan şeyleri yaptırır, böylece de karakter olarak Hamlet efsanesini yıkar, yerle bir eder. Hamlet oyun boyunca kendisinin istediği, isteyebileceği şeyleri değil, Shakespeare’in istediği, Shakespeare’e gerekli olan şeyleri yapıp eyler: Kâh babasının gölgesinden korkar, kâh köstebek diyerek onunla alay eder; kâh Ophelia’yı sever, kâh onu kızdırır. Hamlet’in söz ve davranışlarının niçin öyle olduğuna ilişkin en küçük bir açıklama bulabilmek mümkün değildir, o nedenle de onun şöyle bir karakter mi, yoksa böyle bir karakter mi olduğunu söyleyebilmek, ona herhangi bir karakter kimliği yükleyebilmek olanaksızdır.

Ama dâhi Shakespeare’in kötü bir şey yazamayacağı kimi çevrelerde bir önkoşul olarak benimsenmiş olduğu için, nice bilgin

insan, başkişisinin karakterden yoksun olması gibi Hamlet'in en göze batan, apaçık ortada olan eksiklerinde bile sıra dışı güzellikler bulmak için zihinlerine takla attırıyorlar. Ve işte derin düşünceli eleştirmenlerin derin açıklamalarından öğreniyoruz ki, bu oyundaki Hamlet tipinde olağanüstü bir güçle yepyeni ve derin bir karakter gösterilmiştir, bu tipin bir karakteri yoktur ve derin karakter yaratmadaki deha da işte tam burada, bu karakter yokluğundadır. Bu karara varan bilgin eleştirmenler, "karakteri olmayan bir insanın karakterini betimleyebilmenin önemi ve anlamı"nı ululayan, bu göz kamaştırıcı yüceliği açıklayan koca koca kitaplar kaleme almışlardır. Arada bir eleştirmenlerden kimi, hayli ürkekçe de olsa, bu Hamlet denen tipte bir tuhaflık olduğunu, bazı bulmacamsı, açıklanamaz yanları bulunduğunu dillendirir gibi olmuşsa da, kimse ortaya çıkıp kral çıplak deme cesaretini, Shakespeare Hamlet'e bir karakter kazandıramamış, kazandırmak da istememiş ve hatta bunun gerekli olduğunu anlayamamış deme cesaretini gösterememiştir. Bilgin eleştirmenler, bu gizemli yapıtı incelemeyi, ona övgüler düzmeyi bugün de sürdürüyorlar: Onların bu halini görünce, Pickwick'in bulduğu, bilginler dünyasını iki düşman kampa ayıran yazılı taş geliyor insanın aklına.

Böylece ne Lear, ne Othello, ne Falstaff, ne de Hamlet, Shakespeare'in en büyük gücünün karakter yaratmak olduğu şeklindeki yaygın görüşü doğruluyor.

Shakespeare oyunlarında karakteristik özellikleri olan birtakım tiplere rastlandığı olursa da, bunlar çoğunlukla Hamlet'teki Polonia ya da Venedik Taciri'ndeki Portsia gibi ikinci dereceden tiplerdir ve sonuçta beş yüzün üzerindeki ikinci dereceden tip arasından hepi

topu birkaç canlı karakter çıkabilmesi ve bütün oyunların ana kişileri arasında tek bir karakterin bulunmayışı, Shakespeare oyunlarının en büyük üstünlüğünün karakter yaratmak olduğu şeklindeki görüşü olduğu gibi havada bırakmaktadır,

Shakespeare'e atfedilen, karakter yaratmada büyük ustalık sıfatı nereden kaynaklanmaktadır öyleyse? Bu galiba, oyunda rolleri çok iyi oyuncuların sırtlamış olmaları koşuluyla, Shakespeare'de gerçekten de yüzeysel bir gözlemle karakter yaratmak gibi bir özelliğin var olmasından kaynaklanmaktadır. Bu özellik, duygulardaki hareketliliğin dile getirildiği sahneleri kotarmadaki ustalığında görülür en çok Shakespeare'in. Her ne kadar aykırı bir durum gibi görünse de, kişiler kişiliklerini belirsizleştiren, kendilerinin olmayan bir dille konuşurlarken duygulardaki hareketlilik, duyguların güçlenmesi, büyümesi, değişmesi, birbiriyle çelişen pek çok duygunun birleşmesi bazı sahnelerde kısmen gerçek ve güçlü bir anlatımın ortaya çıkmasını sağlayabilmekte ve hele rolleri çok iyi oyuncular üstlenmişse, kısa bir süre için de olsa seyirci oyun kişilerini anlayabilmekte, duygularını paylaşabilmektedir.

Kendisi de bir oyuncu olan Shakespeare'in zeki de bir adam olduğuna kuşku yok: Yalnızca başarılı bir diyalog ustası değil, ünlemler, jestler, yinelenen sözcüklerle oyun kişilerinin ruh hallerini, yaşadıkları ruhsal değişimleri vurgulama hünerine de sahip. Oyunların pek çok yerinde kişiler konuşmak yerine bağırır, haykırır, ağlarlar ya da konuşmaktayken birden durup hareketlerle dile getirirler ne denli zor, ağır bir ruh hali içinde bulunduklarını (Lear, düğmelerinin çözülmesini ister) ya da çok heyecanlandıkları anlarda birkaç kez üst üste aynı soruyu sorar ve kendilerini altüst eden,

edecek olan bir sözün, sözcüğün yinelenmesini isterler, tıpkı Othello, McDuff, Kleopatra vd.nin yaptıkları gibi. Duygulardaki hareketliliği ortaya çıkaran bu türden akıllıca yöntemler, yetenekli oyunculara içlerindeki oyunculuk gücünü ortaya çıkarma olanağı sunarken, eleştirmenlerce de karakter yaratma yeteneği olarak görülmüştür (ve görülmeye devam edilmektedir). Ama tek bir sahnede duygu hareketliliği ne denli büyük bir güçle ortaya çıkarılmış olursa olsun, tek bir sahne bir oyun kişisine karakter kazandırmaya yetmez, hele bu kişi o son derece yerinde bir jestten ya da ünlemden (haykırıştan, ağlayıştan) sonra sürekli olarak kendine ait olmayan, karakterine hiç uymayan, yalnızca yazarın keyfi öyle istediği için tutturduğu bir dille konuşmayı, kendine de, başka herhangi bir kimseye de gerekmeyen sözler söylemeyi sürdürürse.

V

"İyi ama, ya o derinlikli sözler, Shakespeare kişilerinin ağızlarından dökülen ve her biri adeta birer hikmet olan o süzme sözler ne olacak?" diyeceklerdir iflah olmaz Shakespeare hayranları. "Lear'in ceza konusundaki monologu, Kent'in dalkavukluk konusundaki sözleri, önceki yaşamına ilişkin Edgar'ın sözleri, kaderin terslikleri üzerine

Gloucester'in sözleri ve öbür oyunlarda Hamlet'in, öbür ünlü oyun kişilerinin söyledikleri bütün o seçme sözler?.. Onlar ne olacak?"

Benim buna yanıtım, veciz sözlerin, düşüncelerin düzyazı yapıtlarda, özlüsöz güldestelerinde değerlendirilmesi gerektiğidir, amacı sahnede canlandırılan duyguya izleyicinin de katılmasını, bu duyguyu izleyicinin de paylaşmasını sağlamak olan dramatik bir sanat yapıtında değil. O bakımdan Shakespeare'in bütün o özlü sözleri, vecizeleri, çok yeni ve çok derin anlamlar içeriyor bile olsalar, şiirsel bir sanat yapıtına üstünlük niteliği katamazlar. Tam tersine, hiç gerekmediği halde yerli yersiz savrulan bu sözler, yapıtın sanatsal değerini bereler.

Bir sanat yapıtı, hele bu bir tiyatro yapıtıysa, okurda ya da izleyicide her şeyden önce olayın kahramanlarının yaşadıklarını kendisi de yaşıyormuş yanılsaması yaratmalıdır. İzleyici ya da okurdaki yanılsamanın zarar görmemesi için oyun yazarının, dramaturgun, oyun kişilerine neler yaptıracağını, onlara neler söyleteceğini bilmesi, onlara neler yaptırmayacağını, neler söyletmeyeceğini bilmesi kadar önemlidir. Oyun kişilerinin söyleyecekleri sözler ne denli özlü ve derinlikli olursa olsun, eğer karaktere ve o andaki ortama uygun olmayan ya da büsbütün gereksiz düşen sözlerse, bir dramatik yapıt için en önemli kural olan yanılsama kuralı ayaklar altına alınmış demektir: Yanılsama sayesindedir ki, seyirci (ya da okur) oyun kişilerinin dünyasına girer, onlarla aynı duyguları yaşar. Yanılsama duygusuna zarar vermeme adına olabildiğince az şey söylenmeli, eksik olanı izleyici ya da okurun tamamlayacağı düşünülmelidir; kimi kez salt bu nedenle

yanılsama duygusunun beklenenden daha da güçlü gerçekleştiği görülür; ama fazla, gereksiz söz, küçük parçalardan oluşturulmuş bir yontuyu itip düşürerek parçalanmasına neden olmaya ya da büyülü fenerin içinden lambasını çekip çıkarmaya benzer: İzleyicinin ya da okurun dikkati dağılır; okur yazarı, izleyici oyuncuyu görür karşısında, yanılsama yiter gider ve onu yeniden canlandırabilmek, var edebilmek bazen mümkün olmaz. O nedenle sanatçı, özellikle de dramaturg ölçü duygusunu hiç elden bırakmamalı. Shakespeare'se bu duygudan tümüyle yoksun.

Shakespeare'in kişileri sürekli olarak hem kendilerine özgü olmayan bir dille konuşurlar, hem de söyledikleri hiç kimse için hiçbir şekilde gerekli olmayan şeylerdir. Bu savım için için yeni kanıtlar sunmayacağım; çünkü Shakespeare'in bütün yapıtlarında görülen bu çok çarpıcı eksikliği kendiliğinden görmeyen birine hangi örneği, kanıtı sunarsanız sunun, inandırıcı olamazsınız. Bunu görmek, anlamak için bütün o delirme, öldürme, göz oyma, uçurumlara atlama, zehirleme, sövüp sayma sahneleriyle Lear'i okumak yeterlidir; olgunluk dönemi yapıtları olarak geçen Perikles, Cymbeline, Kış Masalı, Fırtına vd. şurada dursun. Titus Andronicus, Troilus ve Cressida gibi yapıtlar, ancak ölçü ve zevk duygusunu yitirmiş birinin kaleminden çıkmış olabilirdi… ve ancak böyle bir kalem eski King Leir'i alıp böylesine berbat edebilirdi!

Gervinus, Shakespeare'in güzellik duygusuna (*Schönheit's Sinn*) sahip olduğunu kanıtlamaya çalışıyor, ancak sıraladığı bütün kanıtlar kendisinin, Gervinus'un bu duygudan tümüyle yoksun olduğunu gösteriyor. Shakespeare'de her şey abartılıdır: Davranışlar abartılıdır, bu davranışların sonuçları abartılıdır, oyun kişilerinin

konuşmaları abartılıdır, o nedenle de her adımda, her an sanatsal etkilenim çiğnenir, engellenir.

İstedikleri kadar övsünler, eşi benzeri olmayan üstünlükler yükleyerek yere göğe koyamasınlar, Shakespeare bir sanatçı değildir ve yapıtları sanatsal özden yoksundur. Nasıl ritim duygusu olmadan müzisyen olunamazsa, ölçü duygusu olmadan da sanatçı olunamaz.

“İyi ama,” diye itiraz eder Shakespeare övücüleri,

“Shakespeare’in yazdığı dönemi de unutmamak gerek, sert, kaba, acımasız kuralların… evfuizmin[134] , yani yapay konuşmanın moda olduğu, bugün bize çok yabancı gelecek, bizi çok şaşırtacak bir yaşam biçiminin geçerli olduğu bir dönemdi bu. O bakımdan Shakespeare hakkında bir yargıda bulunmadan önce, onun yaşadığı dönemi de göz önünde bulundurmak gerek. Homeros’ta da Shakespeare’de olduğu gibi bize yabancı pek çok şey vardır, ama bu durum Homeros’un güzelliğini hiç gölgelemiyor, ona hakkını teslim etmemize engel olmuyor.” Hervinus’un yaptığı gibi Shakespeare’le Homeros karşılaştırıldığında özellikle ortaya çıkıyor gerçek şiirle şiir gibi olanı birbirinden ayıran uçsuz bucaksız uzaklık. Bugün bizden ne kadar uzakta kalmış olursa olsun, Homeros’un anlattığı yaşamı kolayca canlandırabiliyoruz gözümüzde. Homeros bizden ne kadar uzaklarda kalmış, anlattığı yaşam bize ne denli yabancı olursa olsun, hiç zorlanmadan anlayabiliyor, gözümüzde canlandırabiliyoruz anlattıklarını, çünkü Homeros inançla konuşuyor, ciddi konuşuyor, bu nedenle de abartmadan konuşuyor, ölçü duygusunu hiç elden bırakmıyor. Akhilleus, Hektor, Odysseus, Priamos gibi son derece canlı, parlak tipler ve insanı hep duygulandıran, sonsuza dek de duygulandıracak olan Hektor’un veda sahnesi, Priamos’un elçiliği, Odysseus’un dönüşü vb. sahneler, bütün İlyada, özellikle de Odysseia öyle doğal, öyle yakın ki bize, o tanrıların, kahramanların arasında yaşamışız ve yaşamaktaymışız gibi duyumsuyoruz biz de kendimizi. Shakespeare’de ise hiç böyle değildir durum. Daha ilk sözlerde abartmalar kendini gösterir: Olaylar abartılıdır, duygular abartılıdır, sözler abartılıdır. Söylediği söze inanmadığını hemen anlarsınız; anlattığı olay hiç gerekli olmayan, tümüyle uydurma bir

olaydır; kişilerine karşı kayıtsız, umursamazdır, yalnızca kafasındaki bazı sahneler için uydurmuştur onları, o nedenle seyirciyi şaşırtacak, afallatacak şeyler söyletir, yaptırır onlara ve biz o nedenle bu kişilerin ne yapıp ettiklerine, ne söylediklerine, ne yaşadıkları yıkımlara inanırız. Shakespeare'in estetik duygusundan zerre kadar nasiplenmemiş olduğunu, hiçbir şey onun Homeros'la karşılaştırılması kadar açık gösteremez. Homeros'un yapıtları dediğimiz yapıtlar, sanatsal, şiirsel, özgün yapıtlardır, yazar(lar)ın yaşadığı yapıtlardır.

Shakespeare'in yapıtlarıysa, başka başka parçaların yapay olarak bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş mozaik havasında, iğreti, başkalarından ödünç alınmış, sanatla, şiirsellikle hiç ilgisi olmayan yapıtlardır.

VI

Ama kim bilir, belki de Shakespeare'in öyle yüceler yücesi bir dünyası vardır ve bu dünya, estetik beklentilerimizi gidermemekle birlikte, önümüzde öyle yeni ve önemli ufuklar açıyor ki, biz belki de önümüzde boylu boyunca açılan bu yepyeni ve çok önemli âlemin sarsıcı etkisiyle farkına varamıyoruz ondaki sanatsal eksikliklerin? Evet, Shakespeare övücüleri de tam bunu söylüyorlar. Örneğin Hervinus açıkça şöyle söyleyebilmektedir: “Şiirsel dramada Homeros'un destandaki büyüklüğüne ulaşmış olan Shakespeare'i, örneğine çok az rastlanan bir ruh sarrafı, yetkesi tartışılmaz bir etik öğretmeni, seçkinler seçkini bir dünya ve yaşam yöneticisi olarak görüyoruz karşımızda.”

Büyüklüğü tartışılmaz, yetkesi tartışılmaz etik öğretmeni, seçkinler seçkini yaşam yöneticisi denilirken söylenilmek istenen nedir acaba? Hervinus, kitabının ikinci cildinin son bölümünü, yaklaşık elli sayfayı olduğu gibi bu konunun açıklamasına ayırmış.

Bu en yüce yaşam öğretmeninin etik otoritesi, Hervinus'a göre şuradan kaynaklanıyor: Shakespeare'in ahlaki dünya görüşünün çıkış noktası, diyor Hervinus, insana eylem gücünün ve bu eylemleri belirleyebilme gücünün bağışlanmış olmasında yatar… O bakımdan her şeyden önce, Hervinus'a göre, Shakespeare insanın eylem halinde olmasını iyi ve zorunlu sayar. (Sanki insan eylemsiz olabilirmiş gibi.) *"Die tatkräftigen Männer: Fortinbras, Volingbrocke, Alcibiades, Octavius spielen hier die gegensätzlichen Rollen gegen die verschiedenen Tatlosen; nicht ihre Charaktere verdienen ihnen Allen ihr Glück und Gedeihen etwa durch eine grosse Überlegenheit ihrer Natur, sondern trotz ihrer geringerer Anlage stellt sich ihre Tatkraft an sich über die Untätigkeit der anderen hinaus, gleichviel auf wie schöner Quelle diese Passivität, aus wie schleicher jene Tätigkeit fliesse."* Yani Hervinus'a göre, Fortinbras, Volingbrocke, Alcibiades, Octavius gibi faal, yüksek aktiviteli, eylemli kişileri, hareketsiz, eylemsiz ya da düşük aktiviteli kişilerin karşısına onların tam karşıtı kişiler olarak yerleştiriyor Shakespeare. Böylece, mutluluk ve başarıya da, Shakespeare'e göre, eylemci karaktere sahip olanlar ulaşmaktadır. Bu, kesinlikle onların naturalarının üstün olmasının bir sonucu değildir; daha az yetenekleri olmasına karşın, eyleme geçme yetenekleri onlara her zaman hareketsizler, eylemsizler karşısında kendiliğinden bir üstünlük kazandırmaktadır ve bu durumun bir grubun hareketsizliğinin iyi, beriki grubun hareketliliğinin de kötü

duygulardan, arzulardan, niyetlerden kaynaklanmış olmasıyla hiç ilgisi bulunmamaktadır.

“Hareketlilik iyi, hareketsizlik kötüdür. Hareket, kötüyü iyiye çevirir.” Hervinus’a göre Shakespeare böyle düşünmektedir. Büyük İskender’in tutumunu Diogenes’inkine yeğler Shakespeare, diyor Hervinus. Başka bir deyişle, Hervinus’a göre Shakespeare, onur yüzünden ölmeyi, öldürmeyi kendini tutmaya, bilgeliğe yeğler.

Hervinus’a göre Shakespeare, “insanlığın kendine bir ideal belirlemesine gerek yoktur” görüşündedir; insanlığa gereken, her zaman, her konuda sağlıklı hareketlilik ve “altın ortayol”dur. Bu “bilge ılımlılık”, Shakespeare’in öylesine iliklerine işlemiştir ki, Hervinus’un sözleriyle söyleyecek olursak, insandan aşırı beklentileri, talepleri olan Hıristiyan ahlakını bile yadsımaya hazırdı salt bu nedenle. Shakespeare, Hervinus’a göre “zorunluluk”un sınırlarının doğanın amaçlarını aşmasına karşıydı. Düşmanlarına putperestçe nefret ve Hıristiyanca sevgi arasındaki “altın ortayol”un öğreticisi, öğütleyicisiydi o (s. 561562: “Temel ilkesi olan akılcı ılımlılık öylesine iliklerine işlemişti ki, insan doğasını, gücünü aşan şeylere zorlayan Hıristiyan kurallara bile karşı çıkmayı göze alabiliyordu bu yüzden. Zorunlulukların sınırı, doğanın önceden belirlenmiş olan sınırlarını aşmamalıydı. O nedenle her zaman putperest ve Hıristiyan buyruklar (düşmanını sevmek ve ondan nefret etmek) arasında tümüyle insancıl, akılcı bir ortayol öğütleyicisi oldu. Aşırı iyilik yapmak (iyiliğin doğal sınırını aşmak) üzerine pek çok örneği var kendisinin. Antonius’a ılımlı cömertlik saygınlık kazandırırken, Timon’u, aşırı cömertlik bitirir, yok eder. Ölçülü bir özsaygı V. Henry’i yüceltirken, bunu aşırı bir onur düşkünlüğüne vardıran Persi mahvolur. Yine aşırı

erdemli oluşu Angelo'yu mahva sürükler; eğer onları kuşatan aşırı sert ortam zararlı olmaya başlar ve suç işlenmesini önleyemezse, o zaman insanda var olan ilahi erdem bile –eğer aşırı ise– hiç yoktan suç yaratabilir.")

Shakespeare, diyor Hervinus, aşırı iyilik yapılabileceğini öğretmiştir.

Hervinus'a göre Shakespeare, ahlakın da tıpkı politika gibi, onu var eden koşulların, olayların, durumların karmaşıklığından dolayı hakkında kurallar getirilemeyecek, kurallarla bağlanamayacak bir şey olduğunu öğretmiştir. (s. 563: "Shakespeare'e göre –kendisinin bu açıdan Bacon ve Aristoteles'e benzediğini söyleyebiliriz– her olayda, her durumda doğru ve ahlaki davranışlarda bulunulabilmesini sağlayacak ilkeler, kurallar yaratılmasına uygun olumlu dinsel ve ahlaksal yasalar yoktur…")

Shakespeare'in ahlak görüşüne ilişkin olarak Hervinus'un en dikkat çekici, en ürpertici açıklaması ise, Shakespeare'in kimler için yazdığına ilişkin olanı: Hervinus'a göre Shakespeare, belli dinsel yasalara ve kurallara boyun eğip duran sınıflar için (yani insanların yüzde doksan dokuzu için) değil, kendilerine sağlıklı bir duruş, dünya görüşü belirlemiş, vicdan, akıl ve irade üçlüsünü tek bir potada eriten bir ruh haliyle hayatta kendilerine yakışan hedeflere yönelmiş, eğitimli, kültürlü insanlar için yazmaktadır. Hervinus'a göre, eğer öğretiyi bütünüyle değil de parça parça alır ve uygularlarsa, bu mutlu kesim için bile tehlike var. (s. 564: "İnsanlar vardır, onlar için ahlakın en iyi korunma yolu, ustaca kotarılmış dinsel kurallar ve devletin yasalarıdır; bu insanlar Shakespeare'in yapıtlarını anlayamazlar. Shakespeare'in yapıtlarını kültürlü, eğitimli insanlar anlayabilirler

ancak; sağlıklı bir dünya görüşü edinmiş olmaları ve bizi doğuştan yöneten vicdan ve akıl güçlerinin irademizle birleşerek, layık olduğumuz yaşam hedeflerine ulaşmamızı sağlayacak bir bilince sahip olmaları ancak bu insanlardan beklenebilir. Ama bu kültürlü insanlar için bile Shakespeare öğretisinin her zaman tehlikeden uzak olduğu söylenemez. Shakespeare öğretisinin tümüyle zararsız olabilmesi, ancak bu öğretinin en ufak bir parçasının bile dışarıda bırakılmadan, bütünüyle benimsenmesiyle mümkündür. Böylesi bir benimsemeden sonra öğretinin artık hiçbir zararı dokunmayacağı gibi, en açık, en pürüzsüz, bu nedenle de bütün ahlak öğretilerinin en güveniliri olacaktır.”)

Öğretinin tümüyle benimsenebilmesi için de, bir zamanlar din ve devletin bireyin kafasında oluşturduğu sınırları yıkmaya çalışmak gerektiği bilinmelidir. (s. 556: “Siyasal ve ahlaki alanın her yasasına güçlü bir ruhla karşı koyan, toplumun binlerce yıldır destekleyegeldiği din ve devlet ittifakını aşıp geçen özgür ve bağımsız bir kişilik, dehşet verici bir şeydir Shakespeare için. Çünkü ona göre, insandaki pratik bilgeliğin, topluma olabildiğince yüksek doğallık ve özgürlük kazandırmaktan daha yüce bir amacı olmamalıydı ve özellikle de bu yüzden toplumun doğal yasaları kutsal bilinip bunlara harfiyen uyulmalı, eşyanın mevcut düzenine saygı duyulmalı, sürekli yoklanıp gözden geçirilerek bu düzenin akılcı yanlarının kökleşmesi sağlanmalıydı ve bu yapılırken de kültür yüzünden doğa, doğa yüzünden kültür unutulup ihmal edilmemeliydi.”) Özel mülkiyet, aile ve devlet kutsaldır. İnsanların eşitliği gibi bir düşüncenin ardından koşmak çılgınlıktan başka bir şey değildir. Bunun gerçekleşmesi, Allah korusun, insanlık için felaketlerin en büyüğüdür. (s. 571572: “Unvan, mevki ve makamın sağladığı üstünlüklere karşı hiç kimse

Shakespeare kadar mücadele etmemiştir; ama öte yandan bu özgür düşünceli insanın, yoksul ve cahil insanlara yer açmak için varlıklı ve eğitimli kesimin sahip olduğu üstünlüklerden vazgeçmesini kabul edebilmesi de mümkün değildi. O kadar güzel, o kadar uz bir dille onur, haysiyet, şeref denilen değerlere düşkünlüğünü dile getiren birinin, üstün yararlık gösterilerek elde edilmiş mevki, makam ve unvanla birlikte, yüce olana duyulan heves ve arzunun da bastırılıp yok edilmesini ve her türlü basamağın, aşamanın yok olmasıyla birlikte "yüce ideallere erişme heveslerinin de boğulması"na izin vermesi nasıl beklenebilir? Haince yollarla elde edilmiş saygınlığın ve sahte iktidarın insanlar üzerindeki etkilerine gerçekten de son verilse, zorbalıkların en korkuncu olan cahil sürülerin erki ele geçirmeleri zorbalığına izin verebilir miydi ozan? Bugün propagandası yapılmakta olan eşitliğin sonucunun her şeyin zorbalığın eline geçmesi demek olduğunu görüyordu; zorbalık keyfilik, keyfilikse dünyayı bir kurdun avını parçalaması gibi paramparça edecek olan zapt olunmaz bir dehşet ve tutkular karmaşasına düşmek demekti ki, sonuçta dünya kendi kendini yiyip, yutardı. Eşitliğe eriştiği halde insanlığın başına bütün bunlar gelmese, milletlerin birbirlerini sevmesi ve sonsuz barış, Fırtına'da Alonso'nun dediği gibi imkansız bir "şey" olmaktan çıksa, hatta tam tersine, eşitlik artık erişilmesi olanaklı bir şey olsa, bu durumda ozan dünyanın artık yaşlandığını, bu yüzden de aktif, eylemci insanların yaşamalarına değmeyecek bir çağa gelindiğini kabul ederdi.")

En büyük Shakespeare uzmanı ve övgücüsünün açıklamalarına göre Shakespeare'in dünya görüşü böyleydi.

Daha yenilerden bir başka Shakespeare övgücüsünün bu saptamalara ekledikleri şunlar:

“Yalana, sahtekârlığa hiç bulaşmadan, başkalarına ufacık da olsa zarar vermeden yaşamını sürdürebilen, kendini bu durumlardan koruyabilen hiç kimse yoktur herhalde. Ama yalanın, hatta başkalarına verilebilecek zararın ille de yüz kızartıcı bir şey olduğu söylenemez: Çoğu kez izin verilen bir araç, bir hak, bir zorunluluktur bu. Aslında

Shakespeare her zaman koşulsuz yasak ya da koşulsuz zorunluluk olmadığı kanısındadır. Örneğin, Hamlet'in kralı öldürme hakkından en ufak bir kuşkusu olmamıştır

Shakespeare’in, hatta Polonius’u bıçaklama hakkına ilişkin bile hiç kuşku duymamıştır. Buna karşın ezici öfke ve nefret duygusundan kendini koruyamamış, çevresine bir göz gezdirdiğinde her yerde sürekli olarak en basit ahlak kurallarının bile fütursuzca çiğnendiğini görmüştür. Her zaman bulanık, belirsiz bir şekilde hissettiği şeye ilişkin olarak ruhunda artık sımsıkı kapalı bir düşünce çemberi oluşmuştur: Öyle, koşulsuz dinsel ya da ahlaksal buyruk, öğüt diye bir şey yoktur; bunların gözetilmesine ya da gözetilmemesine, bunlara uymamıza ya da uymamamıza bağlı değildir davranışlarımızın artamı; işin özü içeriktedir, o içerik ki, insan bireyi karar anında kişisel sorumluluğuyla doldurur o dinsel ya da ahlaksal buyruğun formunu.” (G. Brandes, Shakespeare ve Yapıtları)

Yani amacın ahlakiliği biricik gerçektir Shakespeare için. Brandes, “amaç uğruna her yola başvurulabilir” ilkesinin Shakespeare’in temel ilkesi olduğunu söylüyor ve bu nedenle yazarı övüyor. Ne olursa olsun aktif, canlı olmak; ideal diye bir şeyin olmaması; her şeyde ılımlılık; bir zamanlar konulmuş yaşam biçimlerinin korunması, sahiplenilmesi; amaca ulaşmak için her aracın başvurulabilir görülmesi.

Bütün bunlara bir de bütün tarihsel dramalarda görülen şovenist İngiliz yurtseverliğini eklenmeli: Bu öyle bir yurtseverliktir ki, buna göre İngiliz tahtının bir tür kutsallığı vardır, İngilizler her zaman Fransızları yener, tepelenen binlerce Fransız’a karşı, ancak bir avuç İngiliz kaybedilir, Jeanne D’Arc büyücüdür, Hektor ve bütün Truvalılar –ki İngilizlerin kökenini oluştururlar– yiğittirler, Grekler ise ödlek ve haindirler vb. En hızlı övücülerinin yaptıkları açıklamalara göre, yüce

hayat öğretmeninin böyle bir dünya görüşüne sahip olduğu ortaya çıkıyor. Yapıtları dikkatle okunacak olursa, Shakespeare'in gerçekten de böyle bir dünya görüşüne sahip olduğunu, övücülerinin hiç de haksız olmadıklarını kabul etmemiz gerekir.

Her yazınsal yapıtın artamı onun üç özelliğine bakılarak saptanır:

1. İçerik: Yapıtın insan hayatı açısından ne denli önemli bir içeriği varsa, kendisi de o denli yüce bir yapıttır.

2. Hangi yazın türü söz konusuysa, o türe uygun teknikle ulaşılmış dış güzellik. Tiyatro sanatında bu tekniğe ilişkin olarak şunlar söylenebilir: Dilin kişilere, karakterlere uygun, gerçek dil olması; oyunda doğal, doğal olduğu kadar da heyecanlandırıcı bir düğüm bölümüne yer verilmesi; duyguların doğuşu ve gelişimiyle sahne akışının doğru, tutarlı olması ve anlatılan her şeyde ölçü duygusunun yitirilmemesi.

3. İçtenlik; yani anlattığı şeyi yazarın kendisinin bütün canlılığıyla duyumsaması.

Bu koşullara uyulmadıkça sanattan söz edebilmek mümkün değildir; çünkü sanatın özü, sanat eserini yaratanın duygusunun karşı tarafa geçmesidir. Eğer yazarın kendisi anlattığı şeyi hissetmiyorsa, onun yaratısıyla karşı karşıya kalan okura, izleyiciye yazarın duygusu geçmez, hiçbir şey hissetmez okur ya da izleyici; böylece o yapıt da sanat yapıtı sayılamaz.

En büyük övücülerinin açıklamalarının da gösterdiği gibi, Shakespeare oyunları içerik olarak hiç değişmeyen, son derece sıradan bir dünya görüşünü dile getirir. Bu dünya görüşü, güçlülerin görünür yüksekliğini gerçek üstünlük olarak değerlendirir, çalışan

yığınları, işçi sınıfını küçük görür; var olan düzeni değiştirmeye yönelik hem dinsel, hem insani heves ve arzuları yadsır.

Duygu hareketlerinin ifade bulduğu sahne akışı dışında ikinci koşula da uyulduğu hiç görülmez Shakespeare'de. Durumlar, ilişkiler doğal değildir, konuştukları dil kişilerin kendi dili değildir, en önemlisi de herhangi bir yapıtı sanat yapıtı katına yükselten öğe olarak, ölçü duygusu yoktur.

Üçüncü ve en önemli koşul olan içtenliğe Shakespeare'in hiçbir yapıtında rastlanmaz. Bütün yapıtlarında önceden tasarlanmış bir yapaylık görülür, hiç *earnest*[135] olmadığı, şımarık şımarık sözcüklerle oynayıp durduğu açıkça ortadadır.

VII

Shakespeare'in yapıtlarında sanatın gerekirlikleri, isterleri yoktur. Bu da bir yana, yapıtların son derece bayağı, ahlaksız bir yolda oldukları görülür. Öyleyse, yüz yılı aşkın bir süredir bu yapıtların bu kadar ünlü olmalarının nedeni ne?

Shakespeare'in yapıtlarının bir parçacık olsun bir artamı olsaydı, onları böylesine büyük bir gönül akışıyla beğenmenin, ölçüsüz övgülere boğmanın anlaşılabilir herhangi bir nedeni olsaydı, bu soruyu yanıtlayabilmek büsbütün zor olurdu. İki aşırılık söz konusu burada: En uyduruk bir eleştiriye bile değmeyecek, beş para etmez, bayağının bayağısı yapıtlar ve bu yapıtları insanoğlunun bugüne dek yarattığı bütün yapıtların üstünde gören sınır tanımaz, akıl almaz bir genel övgü.

Nasıl açıklamalı bu durumu?

Hayatım boyunca, yalnızca şiir duyarlığı fazla gelişmemiş kişilerle değil, Turgenyev, Fet vd. gibi şiirsel güzellikleri iliklerinde duyumsayan gerçek şiirseverlerle Shakespeare üzerine uzun uzun tartıştığımız olmuştur ve her seferinde de onların Shakespeare övgülerine katılmayışımla ilgili olarak hep aynı tutumla karşılaşmışımdır.

Shakespeare'in eksikliklerini gösterdiğimde bana itiraz etmezler, yalnızca acırlardı onu anlayamadığım için ve bana onun olağanüstü büyüklüğünü bir zorunluluk gibi kabul etmem gerektiğini söylerler; Shakespeare'in güzelliğinin nereden kaynaklandığı, bu güzelliğin neden ibaret olduğu yolundaki sorularıma yanıt vermezler; bunun yerine Lear'in düğmelerini çözmesi, Falstaff'ın yalancılığı, Lady Macbeth'in ellerindeki çıkmayan lekeler, Hamlet'in, babasının gölgesine seslenişi, kırk bin kardeş, dünyada suçlu yoktur vb. çeşitli oyunlardan çok sevdikleri bazı yerleri anarak belirsiz ve abartılı bir hayranlıkla onun bütün yapıtlarını göklere çıkarırlardı.

Bu övgücülere, istediğiniz yapıtının istediğiniz yerini açın, Shakespeare'de art arda on tümce bulamazsınız, derdim, doğal, anlaşılır… o sözleri söyleyen karaktere özgü ve insanın üzerinde sanatsal bir etki yaratan art arda on tümce! (Bu denemeyi herkes yapabilir.) Ve övgücüler Shakespeare'in oyunlarından rastgele ya da istedikleri bir yeri açıp, seçtikleri on tümcenin estetiğin, aklın, mantığın en vazgeçilmez kurallarına bile uymadığına ve benim seçip okudukları tümcelerle ilgili uyarılarıma aldırış etmeksizin, bana göre saçma, anlaşılmaz, sanattan nasipsiz lakırdılara hayran kalır, kendilerinden geçerlerdi.

Böylece, hayranlarından Shakespeare’in büyüklüğünün açıklamasını öğrenme konusundaki her girişimimde hep aynı tavırla karşılaştım; bu tavır akıl yürüterek değil, inançla benimsenen dogmalarda hep karşılaştığım, hep karşılaşılan tavırdı. Ve övücülerinin Shakespeare’e karşı bu tavırları, Shakespeare üzerine yapılan konuşmalarda ya da yazılan bütün o belirsiz, sisli, ama son derece coşkulu makalelerin tümünde rastladığım bu tavır, Shakespeare’in büyük ününü kavramamı sağlayan ipuçları da sunuyordu bana. Bu insanı şaşırtan, tuhaf ünün tek bir açıklaması var bana göre: İnsanların başına her zaman gelmiş olan ve gelmeye de devam etmekte olan bir telkin, aşılama salgını söz konusu burada. Böylesi aşılamalar hep olmuştur, hayatın değişik alanlarında bunlara bugün de rastlıyoruz. Ortaçağdaki Haçlı Seferleri, önem ve kapsam yönünden buna iyi bir örnek oluşturur; yine cadılara inanmak, gerçeği ortaya çıkarmak için işkencenin gerekli ve yararlı olduğuna inanmak, hayat iksirini arayıp bulmak, felsefe taşı ya da bütün Hollanda’yı saran ve tek bir soğanı birkaç bin gulden eden lale tutkusu gibi birbirinden anlamsız, yetişkinler kadar çocukları da etkilemiş telkin salgınlarını biliyoruz. Bu türden salgın halini almış akıldışı, anlamsız aşılamalara geçmişte hep olduğu gibi bugün de hayatın her alanında rastlıyoruz: Dinsel, siyasal, bilimsel, felsefi, ekonomik alanlarda ve genel olarak sanat, özel olarak da edebiyatta… ve insanlar bu türden telkinlerin ne denli anlamsız, akıldışı olduklarını ancak onlardan kurtuldukları zaman anlayabiliyorlar. Etkisi altında oldukları süre içinde ise bu telkinler onlara tartışılmaz gerçekler olarak görünüyor ve bunlar üzerinde düşünmeyi, tartışmayı gerekli görmedikleri gibi, mümkün de

görmüyorlar. Basının gelişmesiyle bu salgının büsbütün zapt olunmaz bir hal aldığı biliniyor.

Basının gelişmesiyle şöyle şeyler görülmeye başlandı: Birtakım rastlantılarla herhangi bir olay, benzerlerinden bir parçacık daha fazla önem kazandı mı, basın organları hemen üzerine atılıp bu olayı halka duyuruyorlar. Böylece halk bu olaya benzerlerine göre daha yoğun bir ilgi gösteriyor. Yoğunlaşan okur ilgisi, basını bu olayı daha da ayrıntılarıyla ele almaya yönlendiriyor. Halkın ilgisi, merakı daha da büyüyor; halkın merakını giderme derdine düşen basın kendi arasında yarışa tutuşuyor.

Okur ilgisi daha da büyüyor, basın da buna uygun olarak olaya daha büyük bir önem yüklüyor. Böylece kartopunun büyümesi gibi, olayın önemi büyüdükçe büyüyor, özüne aykırı bir nitelik alıyor ve bu çılgınlık derecesinde abartılmış değerlendirme, basının yöneticileriyle okurların dünya görüşleri aynılaşana dek sürüp gidiyor. Günümüzde basınla okur kitlesinin birbirini etkilemesiyle, son derece önemsiz bir olayın özüyle hiç bağdaşmayacak ölçüde önem kazanmasına sayısız örnek gösterilebilir. Basınla halkın karşılıklı olarak birbirlerini etkilemelerinin tipik örneklerinden biri bu yakınlarda ünü bütün dünyayı tutan Dreyfus davası dolayısıyla yaşandı. Fransız ordusundan bir yüzbaşının ihanet ettiğinden kuşkulanıldı. Yüzbaşı bir Yahudi olduğu için mi duyuldu bu kuşku, yoksa Fransız toplumundaki partilerin kendi aralarındaki bir görüş ayrılığı mı idi bunun nedeni, belli değil, ama benzerlerinin sayısız kez yinelenip durduğu, hiç kimsenin hiçbir şekilde dikkatini çekmeyecek, bütün dünya şurada dursun, Fransız askeri kesiminin bile dönüp bakmayacağı bir olay, basın tarafından az da olsa önemlice bir olay gibi öne çıkarıldı. Halk

hemen dikkat kesildi; bunun üzerine basın kendi arasında olayı didikleme yarışına tutuştu: Olayı her yönüyle ele alan, değerlendiren görüşler birbiri ardınca gazete sayfalarında yer almaya başladı; halkın ilgisi daha da büyüdü; basın halkın büyüyen ilgisine hemen karşılık verdi ve kartopu büyümeye başladı… gözlerimizin önünde büyüdü, büyüdü ve o hale geldi ki, *l'affaire* ile ilgilenmeyen tek bir aile kalmadı. Caran D'Ache'ın karikatürü, hemen bütün okuyan kesimin Dreyfus davasına yaklaşımını büyük bir isabetle yansıtıyordu: Dreyfus üzerine bir daha konuşmamaya karar vermiş barışçıl bir aile… bir bakıyorsunuz, öç tanrıçaları Furialar gibi büyük bir öfke ve akıl almaz bir kinle birbirini yemeye başlamışlar… Olayların gidişatına ilişkin olarak herhangi bir şey bilmeleri asla mümkün olmayan insanlar, Fransız subay hain miydi, değil miydi gibi bir olayla hiçbir şekilde ilgilenmeyecek, milliyetçilik duygusuna tümüyle yabancı insanlar, Dreyfus savunucuları ve karşıtları olarak ikiye ayrıldılar ve bir araya gelir gelmez her şeyi bırakıp dava üzerine tartışmaya başladılar: Bir taraf kendilerinden son derece emin bir şekilde subayı hain olarak gösterirken, karşıt taraf yine aynı özgüven ve kesinlikle suçsuz olduğunu öne sürüyordu.

Ancak birkaç yıl sonra insanlar telkinlerin etkisinden kurtulup kendilerine gelmeye ve subayın suçlu mu, suçsuz mu olduğunu bilebilmelerinin asla mümkün olmadığını anlamaya, kendilerini Dreyfus davasından çok daha yakından ilgilendiren, ondan çok daha önemli binlerce işleri olduğunu hatırlamaya başladılar. Her alanda olur bu türden ayartılmalar, sanrılar; ama en çok yazın alanında görülür; bu da doğaldır, çünkü basın en fazla kendi kendisiyle, yani yine basınyayın işleriyle ilgilidir, özellikle de basının anormal bir gelişme gösterdiği günümüzde. Sık sık karşılaştığımız bir durumdur:

İnsanlar durup dururken hiçbir değeri olmayan bir yapıtı göklere çıkarırlar, sonra bu yapıt egemen dünya görüşüne uymuyorsa eğer, bir anda ilgisizleşirler ona karşı, yapıtı da unuturlar, kendilerinin onu nasıl övüp göklere çıkardıklarını da.

40'lı yıllara ait böyle göklere çıkarma örnekleri olarak, yazın alanında Eugen Sue, George Sand, toplum bilimleri alanında Fourier, felsefede Comte, Hegel, bilimde Darwin gibi adlar geliyor aklıma.

Sue tümden unutulup gitti; George Sand unutulmaya yüz tuttu, yerini Zola'ya ve Baudelaire, Verlaine, Maetherlinck gibi dekadanlara bırakıyor; Fourier, falansterleriyle birlikte unutulup gitti, mevcut düzeni haklı gösteren Fourier ve dinsel etkinliğin zorunluluğunu yadsıyan Comte, hepsi yerlerini Marx'a bıraktılar; Darwin türler arası savaş yasasıyla ayakta kalma mücadelesini sürdürse de yavaş yavaş unutuluyor, yerini pek çok eksiği olan, üzerinde yeterince düşünülmemiş, içerik olarak yeterince açık olmayan, hatta basbayağı saçma diyebileceğim, ama bütün bunlara karşılık günün isterlerine daha çok karşılık veren Nietzsche öğretisine bırakıyor. Bir tür birsam, sanrı diyebileceğim ayartılma halleriyle ilgili olarak sıklıkla karşılaşılan durum bu: İster felsefe, ister bilim, ister yazın alanında olsun, doğmasıyla unutulup gitmesi bir oluyor bu hallerin.

Ama birsam bazen de tesadüfen onu doğrulayacak çok özel koşulların etkisiyle ortaya çıkabilir ve toplumda, özellikle de yazın çevrelerinde yaygın dünya görüşüne o kerte denk düşebilir ki, sonuçta çok uzun bir süre geçerliğini koruyabilir. Roma döneminde kitapların çok ilginç yazgıları olduğu biliniyor: Çok üstün niteliklere sahip olmasına karşın başarısızlığa uğrayan kitapların yanında, hiç

hak etmedikleri başarılarla taçlanan son derece değersiz birtakım kitaplar da olabiliyordu. Şu özlü söz de o zaman söylenmişti: *“pro capite lectoris habent sua fata libelli”*, yani “kitabın yazgısı, onu okuyanların anlayışına bağlıdır.” Shakespeare’in yapıtlarıyla, ona ün kazandıran insanların dünya görüşleri arasında da böyle bir uyum vardı. Shakespeare dün olduğu gibi bugün de ünlü, çünkü Shakespeare’in yapıtları bu ünün ayakta kalmasına arka çıkan, ona destek olan insanların dünya görüşlerine denk düşüyor.

18. yüzyılın sonlarına dek Shakespeare İngiltere’de dişe dokunur bir üne sahip olmak şurada dursun, Ben Johnson, John Fletcher, Bomon vd. oyun yazarları kadar gözde bir yazar bile değildi. Shakespeare ilk olarak Almanya’da ünlenmeye başladı, ünü oradan İngiltere’ye geçti. Peki bu neden böyle oldu?

Sanat, özellikle de büyük hazırlıklar, harcamalar, çabalar gerektiren tiyatro sanatı, her zaman dinseldi; yani insanların kafasında Tanrı’yla olan ilişkilerine açıklık getirme hedefine yönelikti.

İşin özü buydu ve bu bütün toplumlarda böyleydi: Mısır, Hint, Çin, Yunan uygarlıklarında… insanların yaşamlarını bilebildiğimiz zamanlardan beri bu hep böyle oldu. Dinsel formların kabalaşmasıyla birlikte, sanat da başlangıçtaki neredeyse ibadet denilebilecek denli önemsenen hedeflerinden saptı, dinselliğin yerini gitgide dindışı, dünyevi nitelikler aldı; geniş yığınların ya da güç sahiplerinin isteklerini tatmin edecek, neşeli, gönül eğlendirici bir niteliğe büründü sanat.

Sanatın başlangıç hedeflerinde, o soylu, yüce hedeflerde yaşadığı bu sapma her yerde olduğu gibi Hıristiyanlıkta da görüldü.

İlk Hıristiyan sanat örnekleri tapınaklarda gerçekleştirilen vaftiz, şaraplı ekmek yedirme vb. en sıradan ayinlerde görüldü. Zamanla bu ayin sanatı biçimleri yetersizleşmeye başlayınca, *misteria* denilen ve Hıristiyan dünya görüşü açısından en önemli olayların ele alınıp işlendiği ortaçağın dinsel konulu dramaları ortaya çıktı. Sonra 13, 14. yüzyıllardan başlayarak Hıristiyanlıkta ağırlık merkezi gitgide yer değiştirmeye ve Tanrı olarak İsa'ya tapınmaktan onun öğretisinin açıklanmasına, araştırılmasına kaymaya başladı ve Hıristiyanlıkla ilgili biçimsel birtakım olguları ele alıp işleyen *misteria*'lar form olarak yetersiz kalmaya başladı, yeni formlara gerek duyuldu. Ve bu akım, başkahramanlarını Hıristiyanlığa ait erdemlerle, bunların karşıtı olan ayıpların oluşturduğu *moralite* denilen birtakım ahlak temsillerinde ifadesini buldu.

Ama düşük düzeyde bir sanat olan alegori, özü gereği eski dinsel oyunların yerini tutamazdı; tiyatro sanatında bunların yerini alacak ve bir yaşam öğretisi olarak Hıristiyanlığa uygun düşecek başka herhangi yeni bir biçim de bulunamadı. Ve dinsel temelden yoksun kalan tiyatro sanatı bütün Hıristiyan ülkelerde başlangıçtaki yüce hedeflerinden gitgide sapmaya ve Tanrı'ya hizmet yerine, kalabalıklara hizmet etmeye başladı, (kalabalıklar ile yalnızca sıradan halkı değil, ahlaksız ya da ahlaki değerlerini önemli ölçüde yitirmiş ya da insan için hayati önemdeki yüce sorunlara kayıtsız kalan çoğunluğu kastediyorum). Bu sapışta, Hıristiyan dünyada o zamana dek bilinmeyen Grek düşünürlerin, ozanların, tiyatro yazarlarının tanınmaya başlamalarının da etkisi oldu. Bir yaşam öğretisi olarak yeni Hıristiyanlık dünya görüşüne uygun düşecek, açık, belirgin bir tiyatro biçimi oluşturamayan, *misteria* ve *moralite* gibi önceki biçimleri de yetersiz gören ve kendilerini yeni biçim

arayışlarına kaptıran 15, 16. yüzyıl yazarları doğal olarak, zariflikleri ve yenilikleriyle kendilerine çok çekici gelen yeni keşifleri Grek yazarlara, ozanlara öykünmeye başladılar. O çağlarda tiyatro gösterilerinden daha çok güçlüler –krallar, prensler, saraylılar, dine, dinsel sorunlara karşı yalnızca kayıtsız değil, hatta çoğu ahlaken çözülmüş, sefih kesimler– yararlandıkları için, seyircilerinin taleplerini yerine getirebilmek adına 15, 16, 17. yüzyıl tiyatrosu, dinsel içeriği tümüyle yadsıyan, dinsellik olmasın da ne olursa olsun denilebilecek bir tutum içine girdi. Ve sonuçta, eskiden yüce dinsel amaçları olan ve yalnızca bu nedenle insanoğlunun hayatında önemli bir yeri olan tiyatro, tıpkı Roma döneminde olduğu gibi bir seyirlik, temaşa, eğlence aracı oldu; şu farkla ki, Roma döneminde bütün halka yönelik olan bu eğlence aracı, 15, 16 ve 17. yüzyıllar Hıristiyan toplumlarında krallar ve yüksek tabaka gibi ahlak çöküntüsü içindeki sefih kesime yönelikti. İspanya, İngiltere, İtalya ve Fransa'da tiyatronun durumu buydu.

Bu dönemin tiyatrosu, sözünü ettiğimiz ülkelerin tümünde, genellikle eski Yunan örneklere (şiir, söylence, yaşamöyküleri vb.) dayansa da, her birinin ulusal niteliği de vardı: İtalya'da çoğunlukla komik olay ve kişiler işlenirken, İspanya'da yüksek çevrelerin yaşamını ele alan, karmaşık entrikaları ve eski, tarihsel kahramanları olan oyunlar gelişme göstermişti. İngiliz oyunlarının başlıca özelliği, doğrudan sahnede gösterilen öldürme, infaz eylemleri, kanlı çarpışmalar ve gülünç halk intermedialarıı[136] gibi izleyiciyi sarsacak, üzerinde sert etki yaratacak yöntemlere başvurulmasıydı. Ne İtalyan, ne İspanyol, ne de İngiliz tiyatrosu Avrupa ölçeğinde bir ün kazanabildi, hiçbiri ülkeleri dışına taşamadı, kendi ülkelerinin dışında tanınmadı. Eski Yunan tiyatrosunu, özellikle de onun üç birlik kuralını

hiç ödün vermeden uygulayan Fransız tiyatrosu, dilinin zarafeti ve yazarlarının ustalığı sayesinde başka ülkelerde de tanınan tek tiyatro oldu.

18. yüzyılın sonuna dek bu böyle sürüp gitti. Bu yüzyılın sonunda şöyle bir şey oldu. Ortalama denebilecek tiyatro yazarlarının bile olmadığı Almanya’da (bir Hans Saks vardı, ama o da zayıftı ve pek tanınmamıştı), başta Büyük Fredrich olmak üzere bütün eğitimli kesim Fransız pseudoklasik tiyatrosuna hayrandı. Tam da bu sırada, Almanya’da Fransız oyunlarındaki sahteliğin ve soğukluğun farkına varan yetenekli Alman yazar ve ozanlarıyla eğitimli kesimden oluşan bir çevre, daha yeni, değişik ve daha özgür dramatik biçimler arayışına girdi. Bunlar, dönemin Hıristiyan dünyasındaki bütün yüksek tabaka üyeleri gibi eski Yunan sanatına hayranlık duyuyorlardı; din konusunda da tam bir kayıtsızlık içinde oldukları için, mademki Yunan tiyatrosu sahnede kahramanlarının uğradığı felaketleri, büyük acıları ve onların savaşımlarını dile getirerek tiyatro sanatının en yüce örneğini sunabildi, o zaman Hıristiyan dünyasındaki oyunlar için de kahramanların bu türden acılarının ve savaşımlarının gösterilmesi yeterli olur, yeter ki pseudoklasisizmin insanın elini kolunu bağlayan katı isterlerinden vazgeçilebilsin, diye düşünüyorlardı. Bunlar, eski Yunan tiyatrosundaki kahramanların yaşadıkları felaketlerin, büyük acıların, savaşımların o toplum için dinsel anlamı olduğunun farkında değillerdi. Oyunda özgürlüklerini kısıtladığını düşündükleri üç birlik kuralına boş verilmeliydi; yaşanan zamana denk düşen dinsellik adına da hiçbir şey olmamalıydı; tarihsel kişiliklerin yaşamlarından değişik kesitlerin canlandırılması ve insana özgü güçlü birtakım tutkularının yansıtılması yeterdi. Almanların akrabası olan İngiliz halkında tam da böyle bir tiyatro

vardı o sıralar; bunu öğrenir öğrenmez, tamam, dedi Almanlar, işte yeni zamanların tiyatrosu!

Bütün İngiliz tiyatrosu içinden Shakespeare’in oyunlarını seçtiler; öbür oyunlardan geride kalmadığı gibi, özellikle de sahnelerin akışındaki ustalık açısından –ki Shakespeare’in önemli özelliklerinden biridir bu– bütün öbür oyunları geride bıraktığını düşünerek yaptılar bu seçimlerini. O sıralar ileri gelen Alman aydın çevrelerinin liderliğini Goethe yapıyordu ve estetik konularında kamuoyu üzerinde diktatör gücüne sahipti. Kısmen sahte Fransız sanatına duyulan hayranlığı yıkmak, kısmen kendisinin tiyatro çalışmalarına ufuk açmak arzusundan, en önemlisi de kendisinin dünya görüşüyle Shakespeare’in dünya görüşü uyuştuğu için

Shakespeare'i yüce ozan ilan etti. Gerçekle hiç ilgisi olmayan bu duyuru büyük otorite Goethe tarafından yapıldığı için, nerede ne kadar sanatın s'sinden anlamayan estetik eleştirmeni varsa, işi gücü bırakıp Shakespeare'i incelemeye, onda olmayan birtakım güzellikleri keşfetmeye ve bunları göklere çıkarmaya koyuldu. Sanata duyarlı insanları öbür insanlardan hemen ayıran dolaysız sanatsal etki gibi basit ve yalın gerçekten habersiz, hatta çoğu estetik duygusundan bile yoksun, Shakespeare'i yüceler yücesi ozan olarak kabul eden otoritelerin sözlerine inanmış bu Alman eleştirmenler, özellikle de kendi dünya görüşleriyle örtüşen yerleri öne çıkararak ve sanat denen şeyin özünün de işte tam bu etkiler, bu duygular olduğunu öne sürerek hiç durmadan Shakespeare'i övmeye başladılar.

Önlerindeki bir yığın taş arasında elleye yoklaya elmas arayan körlerin davranışına benzer bir davranıştı bu. Körler nasıl her taşı uzun uzun ellerler ve en sonunda bütün taşların, özellikle de içlerinde en düzgün olanların değerli olduğundan başka bir sonuca ulaşamazlarsa, sanat duygusundan yoksun estetik eleştirmenlerinin de Shakespeare konusunda ulaşabilecekleri bundan başka bir sonuç yoktu. Shakespeare övgülerini inandırıcı kılmak için genel olarak sanat yapıtları, özel olarak da tiyatro yapıtları için özel estetik kuramları bile oluşturdular. Bu kuramlara göre, tiyatroda dinsel dünya görüşüne gerek yoktu, birtakım karakterler ve onların tutkuları oyunlar için yeterli içeriği oluşturabilirdi, anlatılan şeylerde dinselliğe yer vermeye hiç gerek olmadığı gibi, sanatın nesnel olması gerekliliğinin doğal sonucu olarak, sahnede sergilenecek olaylar iyikötü değerlendirmesinden tümüyle bağımsız olarak ele

alınmalıydı. Bu kuramlar Shakespeare'e göre kotarıldıkları için Shakespeare'in yapıtlarının bu kuramlara tam uygun olmasından, dolayısıyla da mükemmelliğin doruğu yapıtlar sayılmasından doğal bir şey olamazdı.

Shakespeare'in ünlenmesinin baş sorumluları, suçluları bu kişilerdir.

Çoğunlukla onların yazıp çizdiklerinin sonucu olarak, yazarla halk arasında öyle bir karşılıklı etkileşim oldu ki, akıl ve mantıkla hiçbir ilintisi olmayan ve bugün de sürüp giden bir Shakespeare'i övme çılgınlığına varıp dayandı iş. Bu sanat eleştirmenlerinin Shakespeare üzerine yazdıkları derin yorumlar 11.000 cildi buldu; "Shakespeareoloji" diye koskoca bir bilim türedi; bu durum halkın ilgisini daha da büyüttü, büyüyen halk ilgisi bilgin eleştirmenlerin kalemlerini büsbütün coşturdu, açıklanmadık, yani övülmedik hiçbir yerini bırakmadılar Shakespeare'in.

Sonuç olarak Shakespeare'in ün kazanmasındaki ilk neden, Almanların kendilerini bıktırmış olan gerçekten sıkıcı, soğuk Fransız oyunları yerine, daha canlı, özgür bir şeyler koymak istemeleriydi. İkinci neden genç Alman yazarlara yazacakları oyunlar için örnek gerekti. Üçüncü ve en önemli nedense, estetik duygusundan yoksun bilgin ve gayretkeş Alman eleştirmenlerin nesnel sanat kuramı diye bir sanat kuramı yaratarak oyunların dinsel içeriğini bilinçli olarak yadsımalarıydı.

"İyi de, oyunların dinsel içeriği ile demek istediğiniz şey nedir?" diye sorulacaktır şimdi bana. "Oyunlarda olmasını istediğiniz bu şey, dinsel öğüt, vaaz, didaktizmin ta kendisi değil mi? Gerçek sanatla

asla bağdaşmayacak olan, kendini bir fikre bağlamış olma hali yani!" Sanatın dinsel içeriği derken, diye yanıt vereceğim ben de bu soruya, demek istediğim, herhangi bir dinsel gerçekliğe ilişkin sanat görünümlü biçimsel birtakım öğütler, vaazlar olmadığı gibi, bu gerçekliğin alegorik betimlemesi de değildir. Benim, sanatın dinsel içeriği derken demek istediğim şey, içinde bulunduğumuz zamanın en yüce dinsel kavrayışının, dinsel dünya görüşünün, bir tiyatro yapıtına yazarının bile haberi olmadan nüfuz etmiş olmasıdır. Esasen gerçek sanatçılar için –özellikle de tiyatro alanında– bu hep böyle olmuştur. İşin aslı, tıpkı tiyatronun ciddiye alındığı zamanlarda olduğu gibi, insanlara söyleyecek sözü olanlar oyun yazmalıdır, söyleyecek çok önemli sözleri olanlar: Tanrı'ya dair, insanın Tanrı'yla, dünyayla, sonsuzlukla ilişkisine dair söyleyecek sözü olanlar.

Ne zaman ki nesnel sanat üzerine geliştirilen Alman kuramları oyunlarda dinsel içeriğe hiç gerek olmadığı görüşünü benimsediler, Shakespeare gibi zamanın dinsel inancına –hatta herhangi bir inanca– ruhunda hiç yer vermemiş, ama oyunlarına akla geldik gelmedik nice bir olayı, karabasanı, katliamı, şakayı, mizahı, farklı farklı yargıları, her türden etkiyi, efekti yığmış yazarlar deha olarak, dâhi tiyatro yazarları olarak görüldüler.

Ama bütün bunlar dışsal nedenler; Shakespeare'in ününün asıl nedeni içseldir. Buna göre Shakespeare'in oyunları için söylenebilecek tek söz, bunların *pro capite lectoris* olmasıdır, yani dinsel ya da ahlaki hiçbir inancı olmayan yüksek tabaka insanlarının ruh hallerine seslenen, tıpatıp onların ruh hallerine uygun düşen oyunlar olması.

VIII

Bir dizi rastlantı geçen yüzyılın başlarında felsefi düşünce ve sanat yasaları diktatörü Goethe'nin Shakespeare'i övmesini sağladı; diktatörün bu övgülerini havada kapan sanat eleştirmenleri de çalakalem uzun ve dumanlı yazılar, *quasi* bilimsel makaleler döktürmeye giriştiler ve Avrupa'da insanların büyük çoğunluğu Shakespeare'le yatıp Shakespeare'le kalkmaya başladı. Halkın bu büyük ilgisine karşılık vermek isteyen eleştirmenler, birbiriyle rekabet de ederek Shakespeare hakkında yeni yeni yazılar yazdılar; böylece okurların ve tiyatro izleyicilerinin hayranlıkları büsbütün pekişti ve Shakespeare'in ünü bir çığ gibi büyüyerek günümüzde resmen çılgınlık düzeyine ulaştı; bir tür hipnoz uygulandı zihinler üzerinde, bilinçler telkinle şekillendirildi; bir çılgınlık halini alan bu büyük ünün temelini de bu hipnoz oluşturdu.

"Bırakın aynı ayarı, ona yakın ayarda bile yazar yoktur; eskiler arasında da, yeniler arasında da." – "Şiirsel gerçek: Shakespeare'in üstün yararlıklar tacının en ışıltılı rengi!" – "Shakespeare: Bütün zamanların en büyük ahlakçısı." – "Shakespeare: Kendisini zamanın ve ulusallığın sınırlarının ötesine taşıyan çok yönlülük ve nesnellik gibi özellikleri olan yazar." – "Shakespeare: Bugüne dek görülmüş en büyük deha!" – "Trajedi, komedi, tarih, idil, komik idil, tarihsel idil yaratmak için, en bütünsel ve katışıksız betimlemeler ve en gelip geçici, anlık şiirler yaratmak için yaratılmış tek insan. Yalnızca gözyaşlarımız ve kahkahalarımız üzerinde değil Shakespeare'in sınırsız egemenliği; yalnızca tutkularımız, sivri dilimiz, düşüncelerimiz, gözlemlerimiz üzerinde de değil; ama en korkutucu ve eğlendirici nitelikte fantezilerimizle dolu sınırsız bir alanın da

egemeni; hem gerçekler, hem yalanlar dünyasının ferasetli, basiretli egemeni.”

“Shakespeare’e yüce sıfatı kendiliğinden gelip konmuştur gerçi, ama bundan bağımsız olarak onun bütün edebiyatta büyük bir reformcu olduğunu ve yapıtlarında yaşadığı çağın olaylarını dile getirmenin ötesinde, yaşadığı dönemde hızla geçip giden ve toplumsal ruhun ancak gelecekte benimseyeceği henüz embriyo aşamasındaki düşünceleri peygamberce bir önseziyle kestirdiğini de (en çarpıcı örneğini Hamlet’de görürüz bunun) göz önünde bulunduracak olursak, gözü kapalı olarak diyebiliriz ki, Shakespeare yalnızca yüce değil, görüp göreceğimiz ozanların en yücesi, yüceler yücesiydi ve şiirsel yaratı alanında kendisi için düşünülebilecek tek rakip, yapıtlarında büyük bir mükemmeliyetle canlandırdığı hayatın kendisiydi.”

Değerlendirmelerdeki ölçüsüzlük, bunların sağduyu, akıl, mantık değil, telkin, aşılama, birbirini inandırma ürünü olduklarının en açık kanıtı. Bir şey ne kadar değimsiz, düzeysiz, içeriksizse ve yalnızca telkinlerin, birbirine aşılamaların ürünüyse, ona o kadar abartılı, doğaüstü, gerçekdışı nitelikler yükleniyor. Papaya sadece kutsal denmez, kutsallar kutsalıdır o, falan filan. Shakespeare yalnızca iyi bir yazar olmakla kalır mı hiç; büyük deha, yüceler yücesi, insanlığın ebedi öğretmeni vs. vs. vs.dir o.

Telkin[137] her zaman yalandır; ve her yalan kötüdür. Gerçekten de, “Shakespeare’in yapıtları yücedir, hem estetik, hem etik mükemmeliyetin doruğuna ulaşmış dâhiyane yapıtlardır” şeklindeki telkinler insanlara büyük zarar vermiştir, bugün de vermeyi sürdürmektedir.

İkili bir zarar bu: Birincisi, ilerlemenin önemli aracı olan tiyatro sanatının gerilemesiyle onun yerini ahlaksızlık yayan eğlencelerin alması şeklinde dolaylı bir zarar; ikincisi ise, sergilenen sahte ve taklit şeylerle insanların doğrudan ahlaksızlaştırılması.

İnsanlığın hayatı, insanları birleştiren biricik temel öğenin, dinsel bilincin güçlenmesiyle mükemmelleşir. İnsanoğlunun dinsel bilincinin güçlenmesi, onun bütün manevi etkinlik alanlarını kapsar. Sanat da bu etkinliklerden biridir. Sanatın belki de en etkileyici alanını ise tiyatro sanatı oluşturur.

O bakımdan, kendisine yüklenen önem ve anlama sahip olabilmesi için, dram sanatının dinsel bilincin güçlenmesine hizmet etmesi gerekir. Her zaman her yerde hep böyle oldu dram sanatının işlevi, Hıristiyan dünyasında da böyle oldu. Ama en geniş anlamıyla Protestanlığın ortaya çıkmasıyla birlikte, yani bir hayat öğretisi olarak Hıristiyanlık içinde yeni bir anlayışın ortaya çıkmasıyla dram sanatı Hıristiyanlıktaki bu yeni hayat anlayışına uygun bir form yaratamadı kendine ve Rönesans insanları klasik sanatların taklitlerine merak salarak bunlarla gönül eğlendirmeye başladılar. Son derece doğal bir durumdu bu, ancak klasik sanatlar merakının bir süre sonra sona ermesi ve sanatın tıpkı bugün olduğu gibi, Hıristiyanlık anlayışında gerçekleşen değişikliklere uygun yeni formunu bulması gerekirdi.

Ama bu yeni formun bulunması, 18. yüzyıl sonu, 19. yüzyıl başlarında Alman yazarları arasında baş gösteren ve adına nesnel sanat denilen sanat anlayışı tarafından engellendi; kısmen Alman estetik öğretisine seslenen, kısmen de onun için malzeme teşkil eden, iyi ve kötü kavramlarını hiç umursamayan bu sanat anlayışı Shakespeare oyunlarını göklere çıkarmayı görev bildi. Bu aşırı

övgüler olmasaydı, Shakespeare oyunları oyun sanatının eriştiği doruk nokta olarak görülmeseydi, 18, 19. yüzyıl insanları ve günümüzün insanları, ciddi bir iş olabilmesi ve var olma hakkına sahip olabilmesi için, tiyatronun geçmişte de hep olduğu –ve başka türlüsünü düşünmenin mümkün olmadığı– gibi dinsel bilincin berkitilmesine hizmet etmesi gerektiğini anlayabilirlerdi. Bunu anlayınca da günün dinsel anlayışına uygun yeni oyun formları arayışına girebilirlerdi.

Yazılacaksa eğer, yalnız dinden değil, ahlaktan da hiç söz etmeyen, mükemmelliğin doruğu Shakespeare oyunları gibi yazılması gerektiği bir kez kabul edilince, bütün oyun yazarları Shakespeare'e öykünmeye, onun gibi içeriksiz oyunlar yazmaya başladılar: Goethe, Schiller, Hugo, bizde Puşkin'in oyunları, sonra Ostrovski ve Aleksey Tolstoy'un kronikleri ve ünlenmiş, ünlenememiş başka sayısız yazardan sayısız tiyatro yapıtı ortalığı doldurdu; oyun yazma arzusu duyan, zihninde böyle bir düşünce doğan herkes bu yapıtları örnek bilip, bunlara öykündü.

Tiyatro oyununa bu kadar önemsiz, bu kadar sığ bir anlam yüklemenin sonucu olarak, bizde de yalnızca içerik yoksunu değil, çoğu kez hiçbir insani yanı, anlamı da olmayan, sözüm ona insan davranışlarını, hallerini betimleyen sayısız oyun ortaya çıkabildi.[138]

Günümüzde sanatın en önemli dallarından biri olan tiyatro sığ, ahlaksız yığınlar için bayağı ve ahlaksız bir eğlence olup çıktı. Ama burada asıl yürek paralayıcı olan nokta şu: Düşebileceği en aşağı düzeye düşmüş olmasına karşın oyun sanatı hâlâ yüce bir sanat olarak görülebiliyor, artık onda var olmayan yücelikler, anlamlar yüklenebiliyor kendisine.

Dramaturglar, oyuncular, yönetmenler, tiyatro ve opera üzerine ciddi ciddi değerlendirme yazıları yayımlayan eleştirmenler, basın ve konuyla ilgili bütün öbür insanlar, herkes, nasıl da önemli, saygın bir iş yaptıklarını sanıyorlar ve bundan nasıl da eminler!

Günümüzde tiyatro, bir zamanlar pek güçlü, pek yüce iken düşebileceği son noktaya düşmüş, iyice alçalmış, ama hâlâ –artık tek bir zerresi bile kalmayan– geçmişiyle böbürlenmeyi sürdüren bir adam gibi; günümüzün izleyicisi ise, bu düşmüş, bu yerlerde sürünen, bir zamanların güçlü, yüce adamıyla acımasızca alay edip eğlenir gibi.

Bir zamanlar Shakespeare'in yüceliği üzerine başlatılan telkin salgınının zararlarından biri bu oldu. Öykünmesi, özenmesi için halkın karşısına yanlış, sahte örneklerin çıkarılmış olması, bu aşırı ve yersiz övgünün verdiği bir başka zarar oldu…

Shakespeare'in, kendi dönemi için iyi bir yazar olduğunu, şiir sanatına hâkimiyetinin fena sayılmayacağını, akıllı bir aktör ve iyi bir rejisör olduğunu yazmış olsalardı, bu değerlendirmeler gerçeği tam yansıtmamakla, hatta biraz abartılı olmakla birlikte ölçüyü aşmıyor olsaydı, genç kuşaklar Shakespeareomanya salgınından kurtulabilirlerdi. Ama günümüzde hayata yeni başlayan her genç insana ahlaki mükemmelliğin örneği olarak, insanlığın dinsel ya da ahlaki alandaki bir yol göstericisi değil de Shakespeare sunulur ve onun yüceler yücesi bir ozan ve bütün insanlığın en yüce öğretmeni olduğu söylenir, bunun bilge kişilerce belirlenmiş, kuşaktan kuşağa aktarılan söz götürmez, karşı konulmaz bir gerçeklik olduğu savunulursa, hangi genç böylesi bir telkinin zararlı etkisinden kurtulabilir?

Shakespeare okurken ya da izlerken o genç için sorun artık okuduğunu ya da izlediğini değerlendirmek değildir; değerlendirme zaten birileri tarafından çoktan yapılmış bulunmaktadır; Shakespeare'in iyi mi, kötü mü, başarılı mı, başarısız mı olduğu da değildir sorun; sorun yalnızca, okurun saygı duyduğu bilge kişilerce kendisine telkin edilmiş olan –ama onun ne yazık ki göremediği, duyumsayamadığı– sıra dışı estetik ve etik güzelliklerdedir. Ve kendini zorlayarak, estetik ve etik duygularını iğdiş ederek, büyük yazar konusunda yaygın, baskın düşünceyle uzlaşmaya, bu düşünceyi benimsemeye çalışır. Kendine değil, saygı duyduğu bilge kişilerin söylediklerine inanır. (Bütün bunlar başımdan geçti.) Oyunlar üzerine eleştirileri, değerlendirme yazılarını okuyan, bunlardan alıntılar yapan okura bir süre sonra benzer yazınsal etkileri, tatları kendisi de duyuyormuş gibi gelmeye başlar. Ve bu iş ne kadar uzun sürerse estetik ve etik duyguları o kadar çok bozulmaya uğrar. Ve giderek gerçeği yapaydan, gerçek sanatı öykünme sanattan açık bir şekilde ayırt edemez olur.

En önemlisi de Shakespeare'in bütün yapıtlarından yayılan ahlakdışı dünya görüşünü benimseyerek iyiyi kötüden ayırma yeteneğini yitirir. Böylece de değersiz, sanatla ilgisiz, yalnızca ahlakdışı da değil, doğrudan doğruya ahlaksız şeyler üretmiş bir yazarı yüceltme yalanı yapacağını yapmış, vuracağı ölümcül darbeyi vurmuş olur.

Benim, insanlar aslı esası olmayan, hiçbir gerçek nedene dayanmayan sahte Shakespeare övgülerinden ne kadar çabuk kurtulursa o kadar iyi olur diye düşünmem bundandır. İlk olarak şu nedenle: Bu yalandan kurtulmalarıyla birlikte insanlar, temelinde

dinsellik bulunmayan tiyatronun bugün sanıldığı gibi önemli ve iyi bir iş olmak şurada dursun, en bayağı, en hor görülecek bir iş olduğunu anlayacaklardır. Bunu anlayınca da çağdaş tiyatro için insanlarda en yüksek düzeyde dinsel bilinç geliştirecek, bu bilinci berkitecek yeni oyun formları bulacak, yaratacaklardır. İkinci olaraksa, bu hipnozdan kurtulan insanlar, Shakespeare'in ve ona öykünenlerin tek amacı izleyicilerini eğlendirmek olan beş para etmez, ahlaksız yapıtlarının kimseye hayatı öğretemeyeceğini, temelini dinselliğin oluşturduğu gerçek oyunlar henüz yaratılamadığına göre, hayatı öğrenmek için bambaşka kaynaklara başvurmaları gerektiğini anlayacaklardır.

[1] 19 Ağustos 1897'de Tolstoy, A. Rubinstein'ın Feramors operasının konservatuvarda yapılan provalarına katılmıştı. Orkestra şefi V.İ. Safonov'du. (Rusça metni yayına hazırlayanın notu)

[2] ... parnasyenler... ve maglar – Parnasyenler, 19. yüzyılın 60-70'li yıllarında Çağdaş Parnas adlı bir dergi çevresinde buluşan Lekont de Lil, J.M. Eradia, A. Sully-Prud'homme gibi Fransız ozanların oluşturdukları gruptu. Bu ozanlar, içerikten "bağımsız" "saf biçim"i savunuyorlardı. Maglar grubu ise Paul Adan, Joseph Peladan gibi dekadan sanatçılardan oluşuyordu. (Çev.)

[3] Fransız tarihçi ve filozof Joseph Ernest Renan, Marc Aurèle ve Antik Dünyanın Sonu adlı kitabında "seçilmişlerin egemenliği"ni savunuyordu. (Rusça baskıyı yayına hazırlayanın notu)

[4] Dünya Güzelliği, Genel Estetik Denemesi

[5] Estetik Sorunları

[6] Sübjektif duyularımızdan doğan beş sanat. Beş duyumuzla algıladığımız şeylerin estetik olarak işlenmesidir.

[7] Sanatın gereçlerinin iki, en çok üç duyu organıyla işlenmesi gerektiği düşünülüyor genellikle. Bunun doğru olduğunu sanmıyorum. Gündelik yaşamda başka bazı şeyler gibi, örneğin aşçılığın da bir sanat olarak görüldüğünü önemsememezlik edemem.

[8] Aşçılık sanatının hayvan kadavrasından tat duyumuza hoş gelen şeyler yaratması, kuşkusuz, estetik bir başarıdır. Tat alma organımıza seslenen sanatın (bundan böyle aşçılık sanatı diyeceğiz

buna) temel ilkesi şudur: Bütün yenilen şeyler işlenmelidir (belli bir düşüncenin cisimlenmesi, ete kemiğe bürünmesi gibi) ve her durumda düşünc eyle anlatımın öznesi uyumlu olmalıdır.

[9] 9 8 Kostümcülük sanatı.

[10] 10 9 Dokunma duyusu içinde renk eksik olsa da, buna karşılık gözün tek başına aktaramayacağı ve hatırı sayılır bir estetik değere sahip olan bir mefhumu bize verir: yumuşaklık, ipeksilik, düzlük… Kadifenin güzelliğinde yumuşaklığının payı, pırıltısının payından daha az değildir. Düşlemlerimizdeki güzel kadını güzel yapan en önemli özelliklerden biri de teninin ipeksiliğidir. Her birimiz biraz dikkatle gerçek birer estetik haz kaynağı olan lezzet hazlarını muhtemelen hatırlarız

[11] Güzel Denen Muamma

[12] ...iyi oluş, iyilik – Rusçası: horoşestvo, dobrota. (Çev.)

[13] Güzel ruh, güzel düşünceler, güzel davranış.

[14] Biçim olarak güzel.

[15] 15 13 Schassler, Kritische Geschichte der Ästhetik, 1872, I, s. XIII (Estetiğin Eleştirel Tarihi) – (Tolstoy'un notu)

[16] 16 14 Hiçbir bilim estetik kadar metafizik düşlemler alanına bırakılmamıştır. Platon'dan nerdeyse günümüz resmi öğretilerine dek sanattan sürekli olarak, nihai ifadesini mutlak güzel anlayışında – gerçek nesnelerin değişmez, ilahi, ideal prototipinde– bulan incelmiş fantezilerle aşkın gizemlerin karışımı olarak söz edilmiştir. (Véron, L'esthétique, 1878, s.V – Tolstoy'un notu)

[17] Bkz: Schassler, agy. s. 361 (Tolstoy'un notu)

[18] Bkz: Schassler, agy. s. 361 (Tolstoy'un notu)

[19] Ibid., 369. (Tolstoy'un notu)

[20] Ibid., 388-390. (Tolstoy'un notu)

[21] Knight, The Philosophy of the Beautiful, I, s. 165-166 (Tolstoy'un notu)

[22] Güzel ve Erdem Üzerine Düşüncelerimizin Kaynağı

[23] Schassler, 289, Knight, 168-169 (Tolstoy'un notu)

[24] Yüce ve Güzel Üzerine Düşüncelerimizin Kaynağına Dair Araştırma

[25] Kralik, Weltschönheit, Versuch einer allgemeinen Ästhetik, 304-306. K. Kralik, 124. (Tolstoy'un notu)

[26] Knight, 101. (Tolstoy'un notu)

[27] Schassler, 316. (Tolstoy'un notu)

[28] Knight, 102-104. (Tolstoy'un notu)

[29] Bilim ve Sanatta İyi Zevk Üzerine Düşünceler

[30] Güzel Üzerine Araştırma

[31] Schlasser, 331, 333. (Tolstoy'un notu)

[32] Ibid., 525-528. (Tolstoy'un notu)

[33] Knight, 61-63. (Tolstoy'un notu)

[34] Schassler, 740-743. (Tolstoy'un notu)

[35] Schassler, 769-771. (Tolstoy'un notu)

[36] Ibid., 87. (Tolstoy'un notu)

[37] Kralik, 148. (Tolstoy'un notu)

[38] Ibid., 820. (Tolstoy'un notu)

[39] Schassler, 828-829, 834, 84 1. (Tolstoy'un notu)

[40] Estetik Okumaları

[41] Ibid., 891. (Tolstoy'un notu)

[42] Ibid., 917. (Tolstoy'in notu)

[43] Schassler, 946, 984-985, 990, 1085. (Tolstoy'un notu)

[44] Ibid., 955-956, 966. (Tolstoy'un notu)

[45] Ibid., 1017. (Tolstoy'un notu)

[46] Ibid., 1065-1066. (Tolstoy'un notu)

[47] Schassler, 1107, 1124. (Tolstoy'un notu)

[48] Knight, 81-82. (Tolstoy'un notu)

[49] Ibid., 83. (Tolstoy'un notu)

[50] Schassler, 1122. (Tolstoy'un notu)

[51] Knight, 85-86. (Tolstoy'un notu)

[52] Knight, 88. (Tolstoy'un notu)

[53] Ibid., 88. (Tolstoy'un notu)

[54] Knight, 112. (Tolstoy'un notu)

[55] Ibid., 116. (Tolstoy'un notu)

[56] Ibid., 118. (Tolstoy'un notu)

[57] Ibid., 123-124. (Tolstoy'un notu)

[58] En tanrısal, özellikle de en mükemmel güzellik, giz içerir.

[59] Dünya, aşkın şeylerin içine kattığı, aşk sayesinde şeylerin nedeni olan mutlak güzelliğin yapıtıdır.

[60] Tolstoy alıntıladığı parçaların Rusça çevirilerini vermemiş; belki bizim de onun bu tutumunu izlememiz gerekirdi. Çünkü, zaten "belirsiz, sisli, açıklıktan uzak" olan metinlere, bir de çevirinin çevirisi olma özelliği ekleneceği için büsbütün anlaşılmaz olma tehlikesi vardı; buna karşın yine de –en azından bunların ne kadar sisli, karmaşık oldukları konusunda bir fikir verebilmek için– Rusça baskıyı yayına hazırlayan editörlerin notları esas alınarak alıntıların çevirileri yapıldı. (Çev.)

[61] Du fondement de l'induction (Tolstoy'un notu). Güzel olmayan bir hakikatin zihnimizin bir mantık oyunundan ibaret kaldığını ve adına layık biricik sağlam hakikatin güzellik olduğunu söylemekten korkmayalım

[62] Taine, Philosophie de l'art, t. I, 1893, p. 47. (Tolstoy'un notu)

[63] Knight, 139-141. (Tolstoy'un notu)

[64] Knight, 134. (Tolstoy'un notu)

[65] Güzelin ve Sanatın Psikolojisi.

[66] Tanrı'dan başka gerçek yoktur, Tanrı'dan başka hakikat yoktur, Tanrı'dan başka güzellik yoktur.

[67] L'esthétique, p. 106. (Tolstoy'un notu)

[68] Rusçası: vkus. Bu sözcüğün tat, lezzet, üslup, tarz, gusto... gibi anlamlarının da olduğu düşünülmelidir. (Çev.)

[69] Zevkin Doğası ve İlkeleri

[70] İnsanın Kökeni

[71] Knight, 238. (Tolstoy'un notu)

[72] Ibid., 239-240. (Tolstoy'un notu)

[73] Ibid., 240-243. (Tolstoy'un notu)

[74] Ibid., 247.

[75] Ibid., 250-252.

[76] Knight, 258-259. (Tolstoy'un notu)

[77] Ibid., 243. (Tolstoy'un notu)

[78] kanon – metinde de böyle geçiyor. Rusça'da kilise konseyince belirlenen yasalar, ahkam, akide anlamlarında kullanılıyor. (Çev.)

[79] prerafaelit – (Latince prae –ön, önce– ve Rafael'den) Ortaçağın ve "erken rönesans"ın Rafaello'ya kadar olan döneminin "saf" sanatını benimseyen ve burjuva kültürünün romantizmini eleştirerek ortaya çıkan 19. yüzyıl İngiliz sanatçılarının oluşturdukları gruba

(Prerafaelit Kardeşlik) verilen ad. Sonraları W. Morris önderliğinde ortaçağ el sanatlarını yeniden canlandırmak gibi girişimleri oldu (Çev.)

[80] tırmalanma – tahriş anlamında. Rusçası: razdrajenie. (Çev.)

[81] Kalıcı bazı nesnelerin ya da geçmiş bazı olayların, yalnızca sanatçıda bir hoşlanma duygusu değil, belli sayıda seyirci ya da dinleyicide –bundan elde edebilecekleri kişisel çıkardan ayrı– hoş bir izlenim yaratmaya yönelik olarak yeniden üretilmesidir.

[82] katarsis (Çev.)

[83] Bénard, L’esthétique d’Aristote et de ses successeurs. Paris, 1889, p. 28. (Tolstoy’un notu)

[84] Güzel ve sanat kuramına biraz daha yakından bakmak isteyenler göreceklerdir ki, gerek Aristoteles’de, gerek Platon’da, gerekse bunların ardıllarında güzel ve sanat birbirlerinden ayrılmışlardır.

[85] Die Lücke von fünf Jahrhunderten, welche zwischen die kunstphilosophischen Betrachtungen des Plato und Aristoteles und die des Plotins fällt, kann zwar auffällig erscheinen; dennoch kann man eigentlich nicht sagen, dass in dieser Zwischenzeit überhaupt von ästhetischen Dingen nicht die Rede gewesen, oder dass gar ein völliger Mangel an Zusammenhang zwischen den Kunstanschauungen des letztgenann-ten Philosophen und denen der ersteren existiere. Freilich wurde die von Aristoteles begründete Wissenschaft in nichts dadurch gefördert; immerhin aber zeigt sichin jener Zwischenzeit noch ein gewisses Interesse für ästhetische

Fragen. Nach Plotin aber (die wenigen, ihm in der Zeit nahe stehenden Philosophen, wie Longin, Augustin usw. kommen, wie wir gesehen, kaum in Betracht, und schliessen sich übrigens in ihrer Anschauungsweise an ihn an), vergehen nicht fünf sondern fünfzehn Jahrhunderte, in denen von irgendeinem wissenschaftlichen Interesse für die Welt des Schönen und der Kunst nichts zu spüren ist. Diese anderthalbtausend Jahre, innerhalb deren der Weltgeist durch die mannigfachsten Kämpfe hindurch zu einer völlig neuen Gestaltung des Lebens sich durcharbeitete, sind für die Ästhetik hinsichtlich des weiteren Ausbaus dieser Wissenschaft verloren. (Kritische Geschichte der Ästhetik, von Max Schassler, Berlin, 1872, c. 253, § 25. – Tolstoy'un notu)

Platon'un ve Aristoteles'in estetik görüşlerini Plotin'inkinden ayıran beş yüz yıllık boşluk şaşırtıcı gibi görünebilir. Ancak, bu zaman dilimi içinde estetik sorunlardan hiç söz edilmediğini ya da adları sayılan filozoflardan sonuncusu ile ilk ikisinin sanata bakışları arasında hiçbir bağıntı olmadığını öne sürebilmek de mümkün değildir. Aristoteles'in kurduğu bilim kendinden sonra her ne kadar geliştirilmediyse de, bu süre içinde estetik sorunların bütün bütüne ilgiden yoksun kaldığı da söylenemez. Ne var ki Plotin'den sonra (zaman olarak onu izleyen Longin, Augustin vb. gibi filozofları burada anmak gerekmez, çünkü bunların hepsinin düşünceleri Plotin'inkine eklemlenir) geçen beş yüz değil, tam bin beş yüz yıl var ki, bu süre içinde estetik sorunlara karşı bilimsel bir ilgi duyulduğunu ortaya koyabilecek hiçbir ciddi belirti yoktur.

Dünya ruhunun değişik mücadeleler vererek son derece yeni yaşam biçimleri oluşturduğu bu bin beş yüz yıllık süre içinde, bilimsel

doğrultuda daha da gelişmesi anlamında estetiğe hiçbir şey verilmemiştir. (Estetiğin Eleştirel Tarihi, Max Schassler, Berlin, 1872, s. 253, § 25)

[86] Kitapların yazgıları, okurların anlayışlarına göredir. (Latince – Kitapların yazgısını okurların algılaması belirler, anlamında.– Çev.)

[87] Yaşamdan yorgunluk, şimdiki çağı küçük görme, sanatın yanılsamaları arasından görülebilen bir başka zaman için yazıklanma, çelişki tutkusu, ayrılıp bir başına kalma gereksinimi, ince zevkleri olan insanların basitliğe duydukları heves, olağanüstülükler karşısında çocukça bir hayranlık, hastalıklı bir hayalperestlik, allak bullak olmuş sinirler, en önemlisi de umutsuzca bir kösnüllük çağrısı. (Gençler, René Doumic.)

[88] Hüsnütabir –Rusçası: eufemizm– Belli durumlarda, ortamlarda uygun kaçmayacağı düşünülen sözcükler yerine, daha uygun olacağı düşünülen sözcükler kullanma. Örneğin, aptal yerine, anlayışı kıt demek. (Çev.)

[89] Türkçesi: S. Eyüboğlu ve M.C. Anday. (Çev.)

[90] Çorba ve Bulutlar (Çev.)

[91] Unutulmuş Şarkılar

[92] Seslerin küçük korosu. (Çev.)

[93] Otlar sessizlikte ıstırapla inleyip yakınıyorlar. (Çev.)

[94] Sis efekti, akşam efekti, batan güneş efekti. (Çev.)

[95] Griye çalan yeşil. (Çev.)

[96] La terre, Illusion, Le Mal – Toprak, Yanılsama, Kötülük. (Çev.)

[97] Ne kadar hızlı olursa, o kadar uzun sürecek. (Çev.)

[98] Vaat Edilmiş Toprak99 * Bütün sanat türleri iyidir, sıkıcı olanlar dışında. (Çev.)

[99] Bütün sanat türleri iyidir, sıkıcı olanlar dışında. (Çev.)

[100] Bütün sanat türleri iyidir, anlaşılmayanlar –ya da– bir etki yaratmayanlar dışında. (Çev.)

[101] Yaşam deneyimi fazla. (Çev.)

[102] Giyom (Wilhelm) Tell'inki gibi. (Çev.)

[103] Hem yekparelik, hem tamamiyet anlamında. (Çev.)

[104] Kol kaslarındaki gerginlik değişikliklerine duyarlı olan bu aygıtın, müziğin kaslarda ve sinirlerde yarattığı fizyolojik değişiklikleri gösteren çok hassas bir ibresi var. (Tolstoy'un notu)

[105] Bulaşma ve kapılma, burada Rusça zarazitsya sözcüğüne karşılık olarak kullanılıyor. Sözcüğün, hastalığa tutulmak, yakalanmak, birine bir hastalığın bulaşması, genel bir sevince kapılmak gibi anlamları var. (Çev.)

[106] Prolog (Çev.)

[107] (Latince) Burada, "Öldürücü darbeyi vur!", "Bitir işini! anlamında, başparmak aşağı indirilerek verilen işaret. (Çev.)

[108] Burada iyi sanat olarak gördüğüm örnekleri sıralarken, kendi seçimime özel bir önem vermediğimi belirtmeliyim; çünkü bütün

sanat dallarında yetersiz bilgiye sahip olduğum gibi, ayrıca aldığım yanlış eğitim sonucu beğenisi iğdiş edilmişler topluluğunun bir üyesiyim. O bakımdan eskiden edinilmiş alışkanlıkla, gençliğimde beni etkilemiş bir şeyin bu özelliğini mutlak bir üstünlük olarak kabul etme yanılgısına düşebilirim. Burada yer verdiğim örnekler yalnızca düşüncelerimi daha iyi açıklamaya ve bugünkü bakış açıma göre içerik yönünden bir sanat yapıtının üstünlüğünden ne anladığımı göstermeye yöneliktir. Bu arada, kendi yazdığım yapıtları kötü sanat kategorisine soktuğumu da belirtmeliyim. Bunun tek istisnası, birinci gruba giren Tanrı Gerçeği Görür adlı öykümle, ikinci gruba giren Kafkasyalı Tutsak adlı öykümdür. (Tolstoy'un notu)

[109] tarz (Çev.)

[110] İlk kez 1898 yılında İngiltere'de Rusça olarak basılan V.G. Çertkov'un Özgür Söz dergisinde yayımlanan bu yazısında Tolstoy, Rusya'da yayımlanan yapıtları üzerindeki sansür baskısını anlatmıştır. (Çev.)

[111] Tolstoy 1893-94 yıllarında Rusya'da yayımlanan 5 ciltlik Maupassant Seçme Yapıtları için yazmıştır bu yazıyı. (Çev.)

[112] şirret yaratık (Çev.)

[113] boynuzlu ve gülünç (Çev.)

[114] Beni avutun, eğlendirin, hüzünlendirin, yüreğimin tellerine dokunun, düş kurdurun bana, güldürün beni, ürpertin, ağlatın, düşündürün. Yalnızca birkaç kafa, seçilmiş birkaç kafa ise şunu der sanatçıya: Bana güzel bir şeyler yapın; olabildiğince size özgü, sizin yaradılışınızı, mizacınızı yansıtan… (Tolstoy'un notu)

[115] Burada Hıristiyanlığın yetersizliği açıkça görülmektedir: Aşırı bir ahlakçılık var Hıristiyanlıkta; güzellik tümüyle gözden çıkarılmış durumda. Oysa bütün felsefe için güzellik dışsal bir üstünlük, tehlike, rahatsızlık vb. değil, tıpkı erdem gibi Tanrı'nın bir bağışıdır. Erdem kadar değerlidir güzellik; güzel bir kadın tanrısal bir amacı, bir niyeti ifade eder; tıpkı dâhi bir erkek ve erdemli bir kadın gibi. Kadın da bunu bilir, bununla gurur duyar. Bedeninde taşıdığı bu sınırsız zenginliği içgüdüsel olarak duyumsayan kadın bilir ki, aklı, yeteneği, ciddi bir takım erdemleri olmasa da, sahip olduğu bu şey ilahi varlığın en önemli tezahürlerinden biridir: Dünyada sahip olduğu bu en güzel armağanı göstermesi, sahip olduğu eşsiz mücevheri sergilemesi nasıl yasaklanabilir?

Süslenmekle görevini yerine getirir kadın; bir sanattır yaptığı şey, üstelik de –bir açıdan– sanatların en güzeli, en incesi. Akılları bir karış havada bazı insanların dudaklarında beliren kinayeli gülüşler hiç utandırmamalı bizi. İnsan bedenini, yani mükemmelliği süslemek, güzelleştirmek gibi zorlu bir sorunun cesaretle üstesinden gelen Yunanlı sanatçıyı deha olarak nitelendirirken, Tanrı'nın en güzel yaratısı olan kadın güzelliğini çaput sorunundan ibaretmiş gibi görmek istiyoruz. Bütün o zarafeti, inceliğiyle bir kadın kıyafeti, başlı başına bir sanattır, kendine özgü bir yüce sanat.

Bu yüceliğe ulaşmış çağlar ve halklar, büyük çağlar, büyük halklardır... ve Hıristiyanlık bu türden yüce atılışları dışlamasıyla, önüne koyduğu sosyal idealin toplumda ancak çok çok sonraları (ta insanların öfkelerinin, coşkulu pietizmce mezhep boynuna geçirilen dar boyunduruğu kıracağı günlerde) egemen olabileceğini göstermiştir. (Tolstoy'un notu)

[116] güzel bir şey yaratmak (Çev.)

[117] İlk kez 24 Mart 1909'da Russkoe Slovo adlı gazetede yayımlanmıştır. (Çev.)

[118] Tolstoy'un ilk kez 1899 Ocak ayında okuduğu ve "Öykü değil, göz kamaştırıcı bir inci tanesi" diye adlandırdığı Çehov'un Duşeçka adlı öyküsü üzerine yazdığı bu yazı 1906 yılında kendi yayını olan Krug Çteniya'da yayımlanmıştır. (Çev.)

[119] Kukin adının gülünçlüğü, başparmağın işaret parmağı altından gösterilmesi hareketine Rusça'da verilen ad olan kukiş'le benzerlediğinden dolayıdır. (Çev.)

[120] Duşeçka, Rusça duh, duşa – ruh, can sözcüklerinden türemiştir; "canım, sevdiğim, bir tanem, ruhum" gibi sevgiyle sesleniş için kullanılan türevleriyle zengin bir anlam dağarı olan bu sözcükle, "Duşeçka'nın ruhu" diyerek Tolstoy da bir bakıma "ruh"un altını çizen, onu pekiştiren bir sözcük oyunu yapıyor. (Çev.)

[121] İlk kez Kasım 1906'da Rus Sözü gazetesinde yayımlandı bu yazı. Bir yıl sonra ise ayrı basım olarak çıktı: Önce Rusya'da, sonra İngiltere'de. 22 Eylül 1903 tarihli günlüğünde, "Bir haftadır Shakespeare üzerine bir şeyler yazmaya çalışıyorum," diyerek konuyla ilgili çalışmasının tam ne zaman başladığını açıkça belirtiyor Tolstoy. Önce Amerikalı edebiyatçı ve toplumsal eylem adamı Ernst Crosby'nin "Shakespeare ve İşçi Sınıfı" başlıklı çalışması için önsöz olarak yazmaya başladı yazısını, ama sonra konuya büsbütün kaptırınca kendini, önsöz olmaktan çıkıp bağımsız bir niteliğe büründü yazısı.

“Shakespeare ve Dram Sanatı”nı Tolstoy 1904 Aralık ayında bitirdi. Sert polemik ögeleri taşıdığı için sağlığında yayımlatmak istemiyordu bu çalışmasını. Ancak dostlarının baskılarına dayanamadı ve Kasım 1906’da yayımlanmasına izin verdi. (Çev.)

[122] Lear’de önemli olan Cordelia’dır. Bir kızın babasına karşı annelik duyguları içinde olması derin bir konudur. Her şeyden daha çok saygıya değen bu analık duygusu, zindanda yaşlı babasını sütüyle besleyen Romalı kız söylencesiyle hayranlık verici bir şekilde aktarılmış. Ak sakallı ihtiyarı açlıktan ölmekten kurtaran o gencecik memeden daha kutsal bir gösteri yoktur. Bu, Cordelia’nın (kız evlat) memesidir. Shakespeare, hayalinde canlanan bu imgeyi bulur bulmaz, oyununu yarattı… Cordelia tipi zihninde canlanınca, tıpkı şafağa layık bir yer yaratmak isteyen ve bu amaçla da üzerinde ışıyıp dursun diye koca dünyayı yaratan Tanrı gibi, tragedyasını yazdı.

[123] Onu yapmak bayağı eğlenceliydi.

[124] Barbar, İskit ya da açlığını gidermek için kendi soyundan gelenleri iştahla tıkıştıran biri, bana senin kadar yakın olsun, bir zamanlar kızım olan senin kadar benden acıma ve yardım görsün.

[125] crown – taç (Çev.)

[126] Şu anda kız olan ve benim gidişime gülen, kız kalamaz uzun süre, yeter ki bir şeyler değişmesin.

[127] Ay ışığı soslu pirzola

[128] Gülümsemesi ve gözyaşları güzel bir günü andırıyordu, dudaklarında uçuşan mutluluk gülümsemesinin gözlerde kimin konuk

olduğundan haberi yok gibiydi, gözlerdeki o konuklar elmaslardan aşağı yuvarlanan inciler gibi çıktılar oradan.

[129] Bilmiyorum, kurnazlık nasıl çalabilir hayat denen hazineyi, hayat kendiliğinden eğer bu hırsızlığa teslim oluyorsa: Düşündüğü yerde olsaydı, şu anda düşünemiyor olacaktı.

[130] Ölüm kokuyorlar.

[131] Kasıtlılığa tanık olmak (bir şeyin bile bile yapıldığını görmek), bütün heyecanını yok eder insanın.

[132] Daha sonra Danimarka kralı olacak Hamlet'in, kardeşi Fengon tarafından öldürülen babası Horwindille'in intikamını kurnazlıkla alışı ve bu öyküye ilişkin başka bir takım durumlar.

[133] Olmak ya da olmamak.

[134] Evfuizm – Evfues (Grekçe: euphyēs). İngiliz yazar G. Lili'nin sürekli mecazlarla, metaforlarla, aşırı ince konuşan roman kahramanının adından. (Çev.)

[135] earnest – ciddi (Çev.)

[136] (Latince intermedius – arada olan, aradaki) Bir oyunda ya da operada perdeler arasında oynanan, gülmece ağırlıklı kısa piyesler; çoğu kez bir müzik numarası. (Çev.)

[137] Telkin –Rusçası: vnuşenie – Bilincini, istencini etkileyerek birine bir düşünce ya da davranışı benimsetme karşılığı kullanıyorum bu sözcüğü. (Çev.)

[138] Okur sakın benim kalemimden çıkmış ve rastlantı sonucu oyun türünde kaleme alınmış metinleri, çağdaş oyunlara yönelik bu değerlendirme dışında tuttuğumu sanmasın. Geleceğin tiyatro oyunlarının temelini oluşturacağını düşündüğüm özden, dinsel içerikten yoksun olarak görüyorum kendi oyunlarımı da. (Tolstoy’un notu)